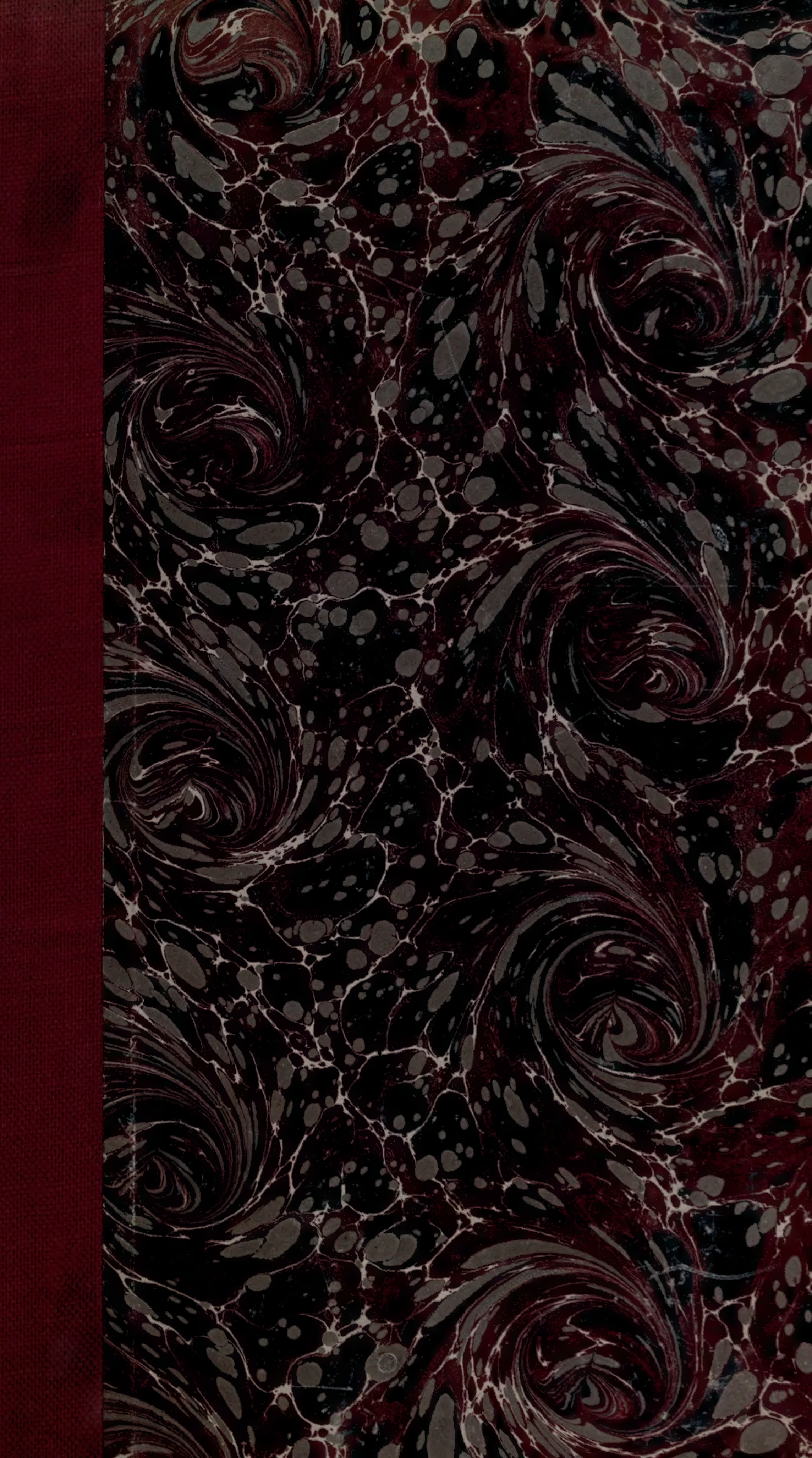


L'ARTISTE

61e ANNÉE — 1891

NOUVELLE PÉRIODE

I

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (Sarthe)

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-UNIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE — TOME I



PARIS

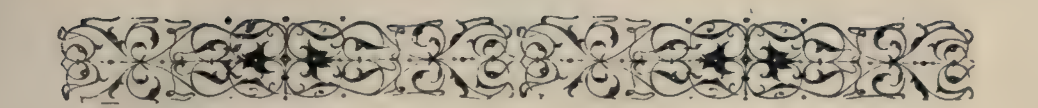
L'ARTISTE — REVUE DE PARIS

44, QUAI DES ORFÈVRES

—

1891





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

PAUL HUET



La première suite lithographiée par Paul Huet parut en 1829, à Paris, chez Rittner, et à Londres, chez Ch. Tilt. Ce sont les quatre feuilles de croquis variés, connus sous le nom de *Macédoines*. S'il est vrai qu'elles aient été exécutées en 1825, ainsi que l'affirment MM. Burty et Chesneau (1), ce qu'elles offrent de plus remarquable, c'est la personnalité du style qui s'y révèle. On y trouve des incorrections de dessin, nombreuses même. On n'y relèverait pas une incertitude de sentiment ou d'intention pittoresque. Paul Huet, né le 3 octobre 1804, avait alors vingt et un ans : il était déjà pleinement lui-même. Ce n'était pas une raison

(1) Il existe sur Paul Huet deux notices fort bien faites. La première est celle de Ph. Burty, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1869, et depuis plusieurs fois réimprimée. C'est un chapitre d'histoire excellent. On y trouvera, nettement débrouillé, tout ce qui concerne les étapes successives de la carrière du peintre à partir des origines, le caractère et la valeur de ses œuvres, l'impression qu'elles produisirent à leur apparition, et l'influence qu'elles ont exercée. La seconde est celle de M. E. Chesneau. Composée presque entièrement de souvenirs personnels et de documents intimes, pleine de lettres et de fragments où P. Huet se dévoile lui-même, elle jette sur la figure de l'homme le jour le plus sympathique. Il y revit comme dans un portrait.

pour séduire aisément un éditeur. En cette année 1825, Delacroix faisait justement ses fameux croquis de médailles, et l'anecdote que P. Huet aimait à conter plus tard est bien jolie : M. Pierret, l'ami commun des deux amis, partant le matin avec une pierre lithographique de l'un, une pierre de l'autre, sous chaque bras, et ne rentrant que le soir, harassé, rapportant les deux blocs dont nul marchand n'avait voulu. Il fallut bien se résigner et attendre. Quatre ans plus tard, on dut comprendre mieux ce que contenaient en germe ces croquis variés et significatifs : l'espoir et l'annonce du paysage nouveau qu'appelait déjà la prose de René et d'Obermann, avant les vers de Lamartine ou de Sainte-Beuve.

Mais n'anticipons pas. J'ai dit que les *Macédoines* étaient variées. Pour en donner une idée, voici les sujets de quelques croquis, pris seulement dans les deux premières feuilles. Une voiture de paysans, attelée de quatre chevaux, au milieu de la campagne ; un âne chargé de deux paniers ; une paysanne vue de dos, en costume normand ; un braconnier fumant sa pipe, à demi-couché dans l'herbe ; un cavalier sur son cheval, arrêté ; une mère jouant avec son petit enfant dans un parc ; des lavandières pressant leur linge au bord d'une mare sous bois. Un seul lien rattache ces choses diverses : l'esprit qui les anime ; un respect constant de la nature, non dans ses détails, mais dans sa physionomie générale et dans sa signification pittoresque. Rien n'est plus, comme on le croyait au temps du paysage classique, indigne d'être peint ; rien ne doit être rectifié, simplifié, amélioré. Les épisodes suffisent à faire tableau, ayant un sens par eux-mêmes, donnant aux yeux un spectacle et à l'âme une impression. On chercherait vainement des origines à une telle façon de voir et de peindre. A peine quelque sujets rappellent-ils ceux qu'aimait Bonington, par exemple celui qu'on trouve en tête de la feuille n°1 : Une rue normande bordée de vieilles maisons, avec des paysannes qui causent ; encore la facture de P. Huet a-t-elle si peu les qualités de celle de Bonington, qu'on ne songe même pas à établir de rapprochement.

Je dois ajouter que les feuilles nos 3 et 4 paraissent en sensible progrès sur les feuilles nos 1 et 2. S'il existe, dans les deux premières, plus d'un sujet pleinement réussi (par exemple les trois formant la ligne du milieu de la deuxième feuille), ce ne sont que des croquis

sans importance, comparés au lumineux paysage marin placé en haut de la troisième feuille, à droite, ou bien à la vaste vue qui occupe tout le bas de la même feuille. Et de même dans la feuille n° 4, au milieu du rang du bas se trouve un petit paysage en hauteur, un bouquet d'arbres au premier plan, un chemin qui tourne et la plaine sans fin derrière, le tout si bien vu et senti que nous n'aurons rien de plus définitif à admirer dans les séries suivantes, à la plus belle époque de P. Huet.

Il n'est pas à ma connaissance que les *Macédoines* aient été l'objet d'aucune appréciation ou critique dans les journaux et revues du moment. Elles sont devenues rares, ce qui prouve qu'elles furent tirées à petit nombre. Les douze *Paysages* imprimés et publiés par Motte, au début de 1830, eurent au contraire plusieurs éditions et furent très remarqués, surtout des artistes. Ce n'étaient pourtant pas encore des pièces ambitieuses ni par la grandeur du format, ni par l'application du travail; mais le talent de Paul Huet était mûr et ses moindres productions devenaient des œuvres. Les douze *Paysages* (1) portent en haut la lettre A, comme pour annoncer d'autres séries, et sont numérotés ; toutefois ce numérotage n'implique aucun ordre chronologique. Je ne m'astreins pas à le suivre rigoureusement. La pièce n° 1 du recueil est une des plus caractéristiques. Elle a pour titre *les Braconniers* et reproduit probablement une aquarelle exposée au Salon de 1831 sous le n° 1090. On aurait pu l'appeler « le Hêtre »; car un de ces arbres magnifiques l'occupe à peu près tout entière et en est, à vrai dire, le sujet, avec son tronc lisse et puissant, enraciné dans le talus d'un chemin creux, et ses larges retombées de feuillage. Autant et plus peut-être qu'aucun homme de son temps, P. Huet a été possédé de ce profond amour des bois qui fait vibrer l'âme par toutes ses cordes et la met à l'unisson de leur poésie. Le tableau du Louvre, celui qui vient d'y entrer, est une merveille à cet égard : il peut sans crainte affronter n'importe quel voisinage de chefs-d'œuvre. La petite lithographie des *Braconniers* chante moins haut le même hymne ; c'est toute la différence.

La Maison du maréchal et *le Soir* sont deux pièces jumelles; deux variantes d'un thème unique. P. Huet l'avait trouvé sur les lisières de la forêt de Compiègne et l'aimait, car il l'a repris encore dans

(1) Sous couverture avec titre lithographié aussi par P. Huet.

ses eaux-fortes nos 3 et 4 (de la suite publiée chez Rittner et Goupil). Ce thème c'est la chaumière agreste, isolée au milieu des champs, avec quelques arbres auprès et la mare devant. Les eaux-fortes sont plus composées, plus grandes, elles l'emportent de beaucoup par l'éclat et par le style, les lithographies sont plus naturelles et plus familières. *Le Clocher d'Harfleur* correspond à une aquarelle exposée au Salon de 1831, sous le n° 1092; il atteste l'influence de l'école anglaise et spécialement de Constable. Celle de Charlet n'est peut-être point absente dans le *Ruisseau,* ni surtout dans l'*Entrée du bois.* Il faut se rappeler que, plusieurs années avant, Charlet avait déjà donné, dans ses *Albums*, des pièces comme la *Ferme béarnaise*, la *Surprise*, la *Maison du garde-chasse*. Mais en peignant les bois, P. Huet y met toujours ce que Charlet semble ignorer : l'humide fraîcheur qu'on y respire, et l'air léger qui fait murmurer les feuilles (1).

Les Ormeaux ne sont qu'une étude. Le sentiment en est joli, c'est l'ordinaire chez P. Huet dont l'âme vibrait si juste à toutes les impressions de la nature. *Le Crépuscule* est presque un tableau; un grand effet de solitude romantique y est obtenu par des moyens d'exécution fort intéressants; tout le ciel est frotté à la flanelle, tandis que les terrains, les eaux et les feuillages sont faits entièrement au lavis d'encre et travaillés ensuite au grattoir; la juxtaposition de ces deux procédés, toujours difficile, donne ici le résultat le plus heureux. *La Prairie* est simplement admirable. Jamais la poésie plantureuse et pourtant mélancolique des herbages normands n'avait trouvé d'interprétation plus complète. La terre est gonflée de sève et gorge les plantes et les bêtes, tandis qu'au-dessus s'étend éternellement un ciel chargé de vapeurs lourdes, prêtes à se résoudre en eau ou en orages.

Trois marines complètent la série : une, *le Matin*, n'est réussie qu'à demi; les deux autres sont infiniment précieuses en elles-mêmes et surtout quand on les rapproche de celles que faisaient presque en même temps Gudin et Eug. Isabey. Le *Gros temps* rappelle certainement Gudin, et je dirais que la *Plage* a bien du rapport avec les sujets ordinaires d'Eug. Isabey, si les dates n'excluaient toute idée d'imita-

(1) Comme Delacroix, P. Huet eut dès l'origine et conserva jusqu'à la fin la plus vive admiration pour le talent de Charlet. On sait que Delacroix, à la suite d'une longue causerie où ils s'étaient exaltés ensemble en revoyant des cartons de Charlet, lui avait légué tous ceux qu'il possédait.

tion. Mais, entre les trois artistes, quelles différences! Je ne prétends pas diminuer les deux autres, dont un au moins a fait aussi de vrais chefs-d'œuvre. Comment ne pas avouer cependant que P. Huet, seul, paraît avoir eu l'intime intelligence de la mer? Si défectueuse qu'en soit l'exécution, sa *Plage* nous touche au cœur, son *Gros temps* nous impressionne comme les plus beaux ouvrages des marinistes étrangers contemporains.

A la suite que je viens de décrire se rattachent plusieurs pièces que leur encadrement et leur numérotage pareils, et même pour une d'elles, la lettre A dont elle est aussi marquée, semblent indiquer comme en faisant partie. Burty en connaissait trois. J'en ai quatre sous les yeux, et rien ne défend de croire qu'il en existe d'autres encore. Selon toutes probabilités, c'étaient des pierres de rechange, auxquelles on en préféra d'autres pour des raisons que nous ignorons. Au reste, leur valeur d'art est fort inégale. Je ne fais que mentionner *la Campagne de Paris*, qui d'ailleurs ne porte point au bas les adresses de l'éditeur. « *A village in Normandy* » est assez joli; on dirait presque un Roqueplan si le crayon de P. Huet avait plus de désinvolture et de brio; ou plutôt ce sont encore les souvenirs de l'école anglaise qui reparaissent, non plus, il est vrai, de la grande école de Constable, mais de celle des petits maîtres familiers, G. Morland, par exemple.

La Fabrique est une chose charmante, plus tard insérée dans le *Monde dramatique*. Bien des années avant nos modernes réalistes, P. Huet y devinait ce pittoresque particulier des alentours de grande ville. Sa manière de le sentir a sans doute peu de rapport avec celle de M. Raffaelli. Est-il sûr que l'une soit plus naïve et plus vraie que l'autre? Ce grand mur avec sa crête en dents de scie, qui sort du milieu des herbes et se profile sur le ciel, est de l'effet le plus inattendu. L'ensemble de la pièce est aussi très finement nuancé.

Le Marais doit être compté parmi les plus belles lithographies de P. Huet. Ce qu'il y a représenté n'est pas, comme on pourrait le croire, un véritable marécage, mais plutôt une contrée de prairie basse, coupée de cours d'eau, un paysage de la Somme probablement. Au second plan, quelques toits se mêlent à un groupe d'ormeaux; une cheminée assez haute laisse échapper un panache de fumée; un horizon bas et sombre s'enfonce très loin sous un ciel immense, plein de nuées. Un rayon de jour perce pourtant l'atmosphère, et

s'étale sur l'étendue herbeuse du premier plan. L'impression produite est d'une largeur extrême, d'une grande beauté mélancolique, c'est le pendant de *la Prairie*.

Aussi achevée dans une note tout autre est la petite pièce que j'appellerai, faute de titre, « le Sous bois aux lapins », elle est encadrée des mêmes filets que la suite de Motte, mais je ne lui ai jamais vu de numéro. Néanmoins, en examinant bien les deux seules épreuves que j'en ai rencontrées, il m'a semblé reconnaître sur le chine des traces de grattoir, à l'endroit même où devrait se trouver le chiffre. Je la rattache donc encore conditionnellement à la suite de 1829. Elle représente une entrée de futaie : un tapis d'herbe et de mousse dont l'œil devine la moelleuse épaisseur, s'étend sous la feuillée des vieux hêtres; un tronc coupé gît au premier plan et l'on voit auprès deux petits lapins. Par je ne sais quel moyen, toute la pierre semble avoir d'abord été couverte d'un teinté de gris très doux, puis dessinée, puis des rehauts de blanc enlevés au grattoir, puis le dessin repris encore, de manière à faire l'illusion d'une lithographie à deux teintes. Mais la coloration générale est d'une finesse et d'une souplesse que les impressions repérées n'atteignent jamais.

Les *Huit sujets de Paysage* parus chez Gihaut ne forment pas une suite aussi homogène que les douze *paysages* de Motte; mais il n'ont ni moins de mérite ni moins d'intérêt : même, à les examiner de près, ils me semblent marquer le point culminant de la première manière de P. Huet, celle à peu près exclusivement imaginative, où il fut lui-même plus que jamais. La première pièce n'a pourtant rien de bien saillant, sinon qu'elle représente ce *Pont dans les bois* (souvenir d'Auvergne probablement) qui fut un sujet si cher à P. Huet. J'en ai vu, dans un des cahiers de poche qu'il portait habituellement sur lui, les premiers et rapides croquis pris sur nature. Il en fit d'abord une petite lithographie rare, puis celle qui nous occupe, et plus tard la dernière de ses six eaux-fortes et la plus belle. Vient ensuite une petite pièce d'inspiration anglaise et romantique, assez jolie, une vue de rivière avec des arbres, et au second plan, cachées à demi par leurs feuillages, les ruines d'un château. Le n° 3, grande composition très étudiée et très poussée, reproduit un tableau intitulé *les Braconniers*. Il y a cependant quelques différences : ainsi le premier mulet qui dans le tableau était chargé de

gibier, ne porte plus que des étoffes drapées sur son bât, et l'homme qui le conduit tient à la main un fouet au lieu d'un fusil. C'est dans cet important sous-bois qu'il faut chercher la plus complète expression des idées de P. Huet sur la beauté des arbres et sur la lumière qui se tamise à travers leur verdure ou vient se jouer sur leurs troncs.

Une certaine exagération n'est point niable dans l'effet du n° 4 : *Vue prise des collines de Saint-Sauveur, près Rouen.* Cette vaste campagne accidentée, qu'éclaire à son milieu seulement un jour blafard, ce ciel noir au point de se confondre à droite avec la terre, produisent une impression curieuse mais confuse. Les phénomènes de la nature, même extraordinaires, ont plus de logique en leur développement. On relèverait sans peine aussi des choses peu compréhensibles dans le n° 5 (appelé par Burty le « Plateau », bien qu'il s'agisse d'un pays tout bossué de monticules), mais le sentiment en est si grandiose que je ne puis m'empêcher de tout pardonner. Ce n'est, si l'on veut, qu'une esquisse à voir d'un peu loin et sans chercher le détail, c'est à coup sûr une superbe inspiration, un des morceaux les plus élevés du maître.

Exécuté dans une gamme toute claire et placé là comme pour le contraste, le n° 6 est délicieux. Burty l'intitule simplement : «Plein soleil»; c'est encore une vue de ces campagnes du Nord dont le sol mamelonné, semé d'arbres à fruits, se nivelle dans les lointains en plaine sans bornes. Un ciel très haut occupe les deux tiers de la composition, léger, lumineux, plein d'air presque à l'égal du fameux ciel de la petite *Vue d'Abbeville* (de Bonington). Les plans, les accidents de terrain, les groupes de verdure même sont indiqués en quelques coups de crayon, rapidement, sans souci de varier ou de renouveler la facture. La réussite est pourtant complète et l'œuvre, faite de rien, presque un chef-d'œuvre.

La *Maison de campagne dans les bois* offre cet intérêt que, de toutes les lithographies de P. Huet, elle est probablement la plus fidèle à la nature, la plus directement prise sur le site qu'il avait eu devant les yeux. La bourgeoise habitation qui s'y trouve reproduite est, paraît-il, la propriété de Follembray, près Coucy.

Moins belle assurément que le n° 5, bien qu'elle soit un peu du même ordre, la pièce n° 8 attire l'attention par son grand ciel illuminé d'un jour diffus et trouble. Les contrées humides et voisines de

la mer ont souvent de ces splendides météores que n'égalent point ceux des climats les plus fameux. Turner le savait : il eût applaudi à cette page digne de lui.

Six Marines lithographiées d'après nature (*1832*) forment la quatrième et dernière suite publiée par P. Huet. Je ne la sépare point des autres, bien qu'elle en diffère absolument. C'est à croire qu'il a fait un échange, donnant toutes les qualités éminentes qu'il avait jusque-là, contre celles, un peu vulgaires, qui lui manquaient encore. Ph. Burty juge ainsi les *Six Marines* : « Elles sont plus nettes, mais d'une exécution moins originale. Huet a toujours eu avantage à se rappeler les effets, à les outrer même un peu. L'étude littérale de la nature le gênait visiblement de même que tous les romantiques, qui n'interrogeaient pas en greffiers purs, mais rédigeaient en poètes. » L'arrêt n'est pas injuste en ses conclusions. Mais est-il aussi bien motivé qu'il le paraît, et la nature trop fidèlement suivie est-elle vraiment responsable de ce qui manque aux *Six Marines?* Je n'aurais pas de peine à montrer, s'il le fallait, ce que vaut ici le « d'après nature » de P. Huet. La question du rôle que doit jouer la nature dans la création des œuvres de l'art, était justement une de celles qui avaient le plus occupé ses réflexions. Maintes fois, au cours de sa vie, il s'en est expliqué, soit verbalement dans des causeries dont les auditeurs sont encore là pour en témoigner, soit même par écrit dans ses notes ou dans ses lettres. Sa pensée, qui n'a jamais varié, était celle-ci : on ne doit pas, on ne peut pas faire, avec la nature sous les yeux, autre chose que des études. Prétendre copier un paysage qu'on rencontre, si beau qu'il soit, est une niaiserie. Le ciel, la lumière, le sens des choses auront vingt fois le temps de changer, l'impression cent fois le temps de se brouiller pendant le travail. Il faut voir le réel; il n'en faut surtout emporter qu'une vision franche, puis, seul avec elle, dans le silence de la réflexion, la reproduire à l'aide des documents notés sur l'heure et de la science acquise.

Mais pourquoi m'étendre? Burty l'a dit, c'était un poète que P. Huet, un poète au moins autant qu'un peintre. Et qu'on ne se méprenne pas à la valeur de cette formule, ici rigoureusement exacte. Un peintre est un homme ainsi organisé qu'il perçoit, avec une intensité supérieure, les qualités plastiques des choses, leur forme, leur coloration. Ce que voit d'elles P. Huet, c'est surtout

leur signification immatérielle, leur beauté qui ne touche pas les sens. La nature ne lui dirait rien si elle ne parlait à son âme, le rendant, suivant le mot de l'*Imitation*, « tantôt triste, tantôt joyeux ». En présence d'elle, il est ému sans cesse, il est pénétré, tremblant presque, ainsi que celui qui aime devant son amour. Sa force est là et en même temps sa faiblesse. Une grande force, il faut le dire, et une faiblesse qui ne se trahit que rarement, quand l'émotion n'atteint pas sa plénitude pour devenir l'inspiration. Ce dernier cas est malheureusement celui des *Six Marines*. La main du maître s'y montre adroite et ferme, brillante et savante, mais son âme n'y est qu'à demi. Les souvenirs des autres abondent. *Saint-Valery* ressemble à un Eug. Isabey, *la Brise* à un Gudin, *le Calme* voudrait rivaliser avec un Bonington ; sans la lettre, on croirait que le cahier tout entier est lithographié d'après des peintures, par un lithographe de profession.

Je passe aux pièces exécutées pour des publications diverses, revues ou autres.

Pour *l'Artiste* d'abord : il ne faut pas oublier que P. Huet fut, dès le début, un ami de la maison. Il ne se contentait pas de collaborer de son crayon, il y prenait la plume au besoin. Témoin ces *Notes* où il tance si rudement l'Institut, l'École et l'Académie de Rome, réclamant, cinquante ans trop tôt, le système qui fonctionne aujourd'hui : exposition annuelle, jury élu par les artistes ayant exposé aux Salons précédents, prix et bourses trisannuelles (1).

Quatre lithographies de P. Huet ont paru dans *l'Artiste*, ce sont : la *Vue de Château-Gaillard* et *le Bénitier* (1831), la *Terrasse de Saint-Cloud* (1832), le *Château d'Eu* (1834).

La *Vue de Château-Gaillard* est toute claire et charmante, et l'évidente parenté qui la rapproche de certaines pièces d'Eug. Isabey ne lui ôte rien de son mérite. Au reste, il est probable que P. Huet n'en était lui-même pas mécontent, car il l'a, par exception, signée. Le *Bénitier* est médiocre ; les personnages sont gauchement dessinés, l'ensemble manque de franchise. La *Terrasse de Saint-Cloud* renferme

(1) *Notes adressées à MM. de la Commission chargée des modifications à apporter aux règlements de l'École des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome, — l'Artiste*, tome I (1831), page 51, dans le même numéro que la fameuse *Lettre* d'Eug. Delacroix à Ricourt.

de belles parties, gâtées par d'autres incomplètement venues. Je ne parle pas du *Château d'Eu*, simple reproduction d'un tableau.

Les deux pièces données par P. Huet au *Voyage pittoresque en Auvergne* de Nodier et Taylor, sont de grandes dimensions et importantes. La première représente la *Tour de Mont-Perrou, vue de l'Allier*. L'arrière-plan, comprenant la tour elle-même avec le groupe de maisons et de jardins qui l'environne et l'éminence qui la porte, forme un panorama doucement éclairé. C'est la partie géographique de la composition. Le premier plan, exclusivement pittoresque, n'a pas pour nous moins d'intérêt. Au centre surtout, les maisons situées entre la route et l'eau, les broussailles qui couronnent la berge du fleuve, la route montant vers le petit pont, sont dispersées et détaillées avec un goût charmant. Le tout s'enlève en lumière sur les lignes rondes et les colorations neutres de la colline qui sert de fond. Il en résulte une impression originale, certainement recueillie sur les lieux mêmes.

Le *Château de Leotaing* n'a pas la même valeur, bien qu'il s'y trouve encore de fins morceaux, par exemple la crête couronnée de maisons au bout de laquelle se dresse le château, ou le petit groupe de paysans, au premier plan, sur le penchant de la montagne; mais ces jolies parties sont perdues dans trop de choses négligées ou de remplissage.

Enfin une caricature dans le journal de Philipon : *Amnistie pleine et entière, accordée par la mort en 1832*.

C'est l'unique trace qu'ait laissée, dans l'œuvre de l'artiste, la passion politique de l'homme et du citoyen. Mais ceux qui ont connu P. Huet se rappellent comme un trait de son caractère que l'insurgé de 1830 et le républicain qu'on allait coller au mur en décembre 1851, faisait par principe deux parts dans sa vie, tenant que l'art éternel issu de la nature n'a rien à voir avec les violences passagères des hommes. Il n'avait pas mis son nom au bas de l'*Amnistie* (1), et jusqu'à la fin de sa vie il n'avouait pas volontiers en être l'auteur. L'*Amnistie* n'est point, au reste, un ouvrage de premier ordre. Ainsi que l'exprime la lettre qu'on lit au bas, l'idée en appartient à Philipon, et P. Huet n'a été que son interprète. Il est

(1) Dans la table du volume figure cependant son initiale : H.

vrai que, pour ce faire, il n'a rien négligé, allant jusqu'à prendre au Père-Lachaise plusieurs études qui existent encore. Mais, si intéressante que soit au fond la vue de Paris, que nous sommes loin de ce chef-d'œuvre où la scène se passe presque dans le même décor : *Enfoncé*, *Lafayette*, par Daumier ! Je reproduis, à titre de curiosité, le commentaire qui accompagnait l'*Amnistie*, dans le numéro de la *Caricature* du 8 novembre 1838. Rien ne fait mieux juger du ton auquel étaient alors montés les esprits et de la façon dont on comprenait cette guerre de la plume et du crayon : « Voilà les idées de caricature qu'inspire le séjour de Sainte-Pélagie. En ce lieu de colère, l'ironie est sanglante, car toujours le rire est convulsif. Oh ! je le sais, celui qui n'a pas vécu quelques mois sous les barreaux et les verrous ; celui qui n'a pas entendu ses enfants ou ses amis frapper à une porte qu'il ne leur est permis de franchir qu'à certains jours et pour un moment; celui qui n'a pas été seul et malade dans une prison, qui n'a pas essuyé l'outrage et la lâche vengeance de quelques drôles qui n'oseraient pas le regarder en face s'il était libre, celui-là nous trouvera méchant. — Je le sais. — Mais qu'il attende pour nous juger que son tour de souffrir soit venu. S'il est homme de conscience et de cœur, il criera tôt ou tard, comme nous, à la trahison ; alors, comme nous, il connaîtra Sainte-Pélagie, et là le sang de Jacobéus, la chambre de Ricard-Farrat, le souvenir de ce pauvre Monchenil mort le jour où il devait être libre, l'histoire du Suisse Zanoff se coupant la gorge après avoir vainement attendu six mois son jugement, la mort de tant d'autres prisonniers enlevés par le choléra à ce cloaque infect : tout lui fera comprendre qu'on ait pu vouloir dire par une composition lugubre : « *Bienheureux ceux qui sont morts* ». Nos abonnés trouveront comme nous qu'une bambochade eût été déplacée à côté d'un tel dessin. Jeudi prochain nous reviendrons à notre état naturel de moquerie rieuse et nous promettons pour ce jour-là une charge qui sortira, comme celle d'aujourd'hui, du genre ordinaire des caricatures, mais qui sera infiniment plus gaie. — Ch. Ph. » — Et de fait, sur les tombes répandues au premier plan, on lit : « Ricard Farrat mort en prison »; « Zenoff mort de désespoir »; « Jacobéus assassiné à Sainte-Pélagie », etc. Mais ces inscriptions ne sont pas de la main de P. Huet. Il est probable qu'elles sont de celle de Philipon.

Enfin, dans une petite revue à peu près du même temps, nous

trouvons encore deux excellentes pièces, j'oserai dire presque deux chefs-d'œuvre. Il est bien oublié aujourd'hui (1), ce *Monde dramatique*, fondé par le pauvre Gérard de Nerval à la gloire de son amie Jenny Colon, ce « recueil à la fois léger, incisif et frivole », dont le premier volume s'ouvrait par un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil, et montrait au bas de presque toutes ses pages des signatures comme celles de Th. Gautier, de Soulié, d'Alph. Karr, d'Alex. Dumas, de Roger de Beauvoir, de Planche, de Marmier, de Janin, de Berlioz et même d'A. de Musset. Mais, dès la seconde année, cette brillante phalange ne figure plus guère que sur le prospectus, et dans le troisième volume (1836) où sont insérées les deux lithographies de P. Huet, c'est à peine s'il reste encore une nouvelle d'Alexandre Dumas. J'ai déjà parlé de *la Fabrique,* certainement contemporaine de la série publiée par Motte (son numéro 5 en fait foi).

Fantaisie a plus de séduction encore, et si dans l'œuvre entier de P. Huet il fallait choisir une seule pièce, je crois que je n'en chercherais pas d'autre. Le sujet est pris évidemment en Normandie, au bord de la Seine. A droite et à gauche, deux ou trois souches de vieux saules, plantées dans la berge, tordent leur écorce vermoulue, d'où s'échappent en haut des faisceaux de branches, et leur fine verdure fait un berceau d'ombre à toute la composition. Au-dessous et au milieu d'une échappée par où l'on voit le fleuve, et au delà tout au fond, la flèche aiguë d'un petit clocher, un pêcheur à la ligne est assis ; une jeune femme en costume de paysanne se tient debout près de lui et cause ; l'attitude des deux personnes est prise sur le fait. L'herbe est haute autour d'eux et l'on croit en respirer la plantureuse fraîcheur ; la lumière, d'une finesse exquise dans les lointains, se joue sur l'eau, sur le luisant des joncs, dans le réseau mouvant des feuilles... Mais à quoi bon décrire ? Ce que jamais je ne saurais dire, c'est la poésie simple, saine, naturelle en ses moindres détails, que le maître a su répandre sur cette vision de paix, de jeunesse et de printemps.

Au lendemain de la mort de P. Huet, Michelet a écrit sur lui ces

(1) Hormis des bibliophiles, car les quelques volumes formant la collection sont un des ouvrages actuellement les plus recherchés de la période romantique. *Le Monde dramatique* avait alors pour directeur Edouard Alboize, l'auteur dramatique et le parent du directeur actuel de ***l'Artiste***.

lignes qu'on citera toujours : « Il était né triste, fin et délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moment ensoleillées. S'il faisait beau, il restait au logis ; mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir. Une femme a bien dit : « Nul n'a eu plus le sens des pleurs de la nature (1). » Ce sont de belles paroles, et bien vraies eu égard à la généralité des ouvrages du peintre : mais qu'au moins le chef-d'œuvre du lithographe, l'exquise *Fantaisie* soit là, pour témoigner qu'il a su voir aussi, et goûter, et rendre les plus doux sourires de la nature.

(*A suivre.*) GERMAIN HEDIARD.

(1) Article publié dans *le Temps* du 12 janvier 1869. En traduisant avec cet éclat de langage la façon de sentir de P. Huet, Michelet ne faisait d'ailleurs que formuler ses intimes impressions personnelles. Voir, *passim*, le livre intitulé : *Ma Jeunesse.* « J'ai toujours aimé la pluie », dit-il quelque part.





LE PORTRAIT EN FRANCE

AUX XIIIe, XIVe ET XVe SIÈCLES



Les pages qui suivent forment l'introduction d'une thèse sur l'*Histoire du portrait en France aux XIVe et XVe siècles*, brillamment soutenue, le mois dernier, par notre collaborateur, M. Paul Leprieur, élève de MM. Lafenestre et Courajod, à l'École du Louvre. Ce travail, dont Vallet de Viriville avait eu autrefois l'idée, mais qu'il n'avait traité que par fragments, prêtait à des recherches intéressantes, à des développements ingénieux. C'est une œuvre importante, autant pour notre histoire nationale que pour l'histoire de l'art, et dont il est à souhaiter que l'École du Louvre entreprenne la publication. Nous sommes heureux de pouvoir en détacher un fragment pour les lecteurs de *l'Artiste*.

L'importance exceptionnelle que prit le portrait en France dans les premières années du XIVe siècle est un fait depuis longtemps reconnu par les historiens. Tous ceux qui se sont occupés de l'art du moyen âge, qui ont étudié et suivi de près les transformations,

soit de la statuaire, soit de la peinture envisagée en elle-même (fresque, miniature et tableau), ou dans ses applications plus essentiellement décoratives comme la tapisserie et le vitrail, ont constaté qu'à partir de cette époque, non seulement les portraits se multiplient, s'introduisent partout, à tout propos, mais encore prennent un souci de la ressemblance individuelle et de la vérité, qui en fait des monuments infiniment précieux pour notre histoire nationale. Ce n'est plus une image en l'air, un être plus ou moins semblable à ses contemporains, comme au XIIe et même au XIIIe siècle, dans l'un par insuffisance, dans l'autre peut-être par excès d'idéalisme ; c'est la figure même du personnage tel qu'il a vécu, tel que l'a connu son entourage, rendu dans sa conformation physique ou dans son expression morale, avec tous ses traits, souvent avec sa laideur, et on peut s'y fier dans la plupart des cas autant qu'à la plus exacte photographie.

M. Renan, qui pourtant n'est pas toujours très juste pour le XIVe siècle, qui le regarde comme un siècle de décadence et le sacrifie volontiers au XIIIe, a reconnu que là au moins il y eut progrès (1). Singulier aveu : car avec le portrait tout l'art se renouvelle. L'habitude de serrer de près le modèle, de le rendre en sa vérité intime est une des sources les plus fécondes en enseignements. Quand une école menace de se figer dans la convention et la formule, c'est par le portrait le plus souvent qu'elle se sauve, qu'un élément réparateur s'introduit en elle, pour lui redonner du sang et des muscles. Etudiez l'histoire de toutes les Renaissances, vous y trouverez toujours à l'origine le portrait, et c'est une Renaissance en son genre que l'art du XIVe siècle, une des plus brillantes, des plus importantes pour nous à coup sûr, car nous sommes ses héritiers et ses fils. C'est alors que se fondent et s'accusent définitivement quelques-uns des principes sur lesquels vivent encore les modernes : l'observation passionnée de la nature, la conscience scrupuleuse dans l'imitation, le désir d'être vrai avant tout et de garder à la réalité toute sa saveur. On ne se borne pas à la ressemblance des figures, on veut celle de tout l'être humain ; on en détaille plus soigneusement la structure, on en analyse plus finement toutes les parties. Après l'homme, les animaux; le cadre où ils vivent, ainsi que lui, deviennent également objet

(1) *Hist. littéraire de la France au XIVe siècle*, t. II, p. 255-256.

d'intérêt et d'étude. Le paysage naît, et dès ses débuts, à peine éclos, produit tout d'abord des merveilles : tant on met alors de simplicité et de candeur dans la copie, tant on s'inquiète de donner l'image et le portrait fidèle de toute chose ! Le grand courant de naturalisme, en un mot, qui a renouvelé l'art du moyen âge, et qui fut un des principaux ferments de la Renaissance telle qu'on l'entend d'ordinaire, Renaissance purement italienne, résurrection de l'antique, date du XIVe siècle, et c'est en France qu'il s'est manifesté pour la première fois avec le plus de force et d'éclat. Nous verrons plus loin par suite de quelles influences, de quel contact avec un pays voisin.

Suivre l'histoire de cette première Renaissance française ou flamande, comme on voudra l'appeler ; l'envisager dans une de ses manifestations les plus importantes, le portrait de figures : tel est le but de cette étude. Peut-être y trouvera-t-on un double profit : d'abord un intérêt général, celui d'entrevoir par quelles phases ont passé les divers arts en France avant le XVIe siècle, et même avant le triomphe commençant de l'influence italienne sous Charles VIII et Louis XII ; puis un intérêt plus spécial, plus limité, quoique non moins attachant pour toute âme française, celui de passer en revue quelques-unes de nos gloires nationales, de voir défiler sous nos yeux leurs images, d'apprendre à les connaître, non plus seulement par le texte des historiens, mais par des monuments authentiques qui nous donneront presque l'illusion d'avoir vécu de leur temps. Nous saurons quelle figure avait Duguesclin, quels étaient les traits du roi Jean, de Charles V, de ses successeurs, et, si pour Jeanne d'Arc il faut nous résigner à l'ignorance, au moins pourrons-nous nous consoler devant la douce et idéale beauté d'Agnès Sorel. Ce sera faire de l'iconographie historique, de l'histoire en images telle que l'avait tentée Gaignières au XVIIe siècle sur des plans et avec un soin le plus souvent admirables, telle que Montfaucon l'a réalisée bien imparfaitement d'après lui, et qu'il serait si intéressant de la reprendre aujourd'hui avec les procédés de reproduction infiniment plus exacts dont on dispose. Ce sera en même temps explorer une période relativement peu connue d'histoire de l'art et qui n'a pas encore toute la célébrité qu'elle mérite, faire connaissance avec des artistes découverts depuis peu, analyser leurs œuvres, montrer tout ce qu'elles contiennent, sentir le progrès continu qui fait passer la sculpture de Beauneveu

à Sluter, de Sluter à Michel Colombe, qui conduit la peinture ou la miniature du même Beauneveu ou de Jean de Bruges à Fouquet, et rejoindre à leurs vrais ancêtres les Germain Pilon et les Clouet. L'intérêt historique se doublera constamment d'un intérêt d'art, et à côté du personnage représenté dont nous cherchons à fixer l'image, nous trouverons l'artiste qui l'a sculpté ou peint et dont il faudra dégager le style.

Mais avant d'étudier les œuvres elles-mêmes, certaines considérations préliminaires sont indispensables à traiter. Il est bon de se demander d'où vient le goût du portrait, comment on l'a compris aux siècles antérieurs, quelles sont les raisons qui le favorisent et qui font qu'au XIVe siècle il prenne tout à coup tant d'importance, qu'il devienne si vigoureux et si fort.

Sans remonter jusqu'au déluge, jusqu'au premier homme qui sculpta sur un os de renne l'image des animaux vus par lui, ni même jusqu'à la classique fille de Dibutade dessinant sur un mur l'ombre de son amant, il suffit de remarquer que l'idée et le besoin de la ressemblance sont dans la nature humaine, que le désir d'imiter exactement ce qui est apparaît dès l'origine même des arts du dessin. Les Romains, au moins dans la sculpture, ont été de merveilleux portraitistes. Mais après la disparition du monde antique, il y eut comme une longue période d'éclipse, où l'art revint à l'état d'enfance, eut besoin de tout rapprendre, de tout bégayer à nouveau. Il serait intéressant de suivre les premiers tâtonnements de nos peintres et de nos sculpteurs, de voir comment peu à peu la recherche du portrait prend place dans leurs préoccupations, et comment il s'introduit sous forme de portrait d'auteur ou de dédicace dans la miniature, de donateur dans les sculptures ou les vitraux, de statue couchée ou d'image gravée sur les tombes. Ce serait remonter à l'origine de chacun des arts dont nous voulons étudier le plein épanouissement. Comme en tout début, nous y trouverions plutôt des velléités et des intentions, des essais timides et maladroits, des ébauches encore informes que des portraits véritables. Même après la demi-Renaissance de Charlemagne, au IXe siècle, quand la miniature commence à devenir brillante en Occident, dans les célèbres manuscrits exécutés pour Lothaire et Charles le Chauve, et où interviennent leurs portraits, l'image est si rudimentaire, si fruste et mal dégrossie, nez

droit, menton carré, visage taillé à coups de hache, et d'ailleurs si conforme aux figures accessoires qui l'entourent, qu'il serait imprudent d'y voir autre chose qu'un type général de l'époque. Le XIe et le XIIe siècle, s'ils firent effort pour particulariser davantage les figures, n'y réussissaient pas encore beaucoup mieux. Dans les rares sculptures du temps, dans les quelques miniatures qui nous ont conservé des portraits, l'individu paraît toujours moins que l'espèce. Il y a comme une sorte d'impuissance à saisir et fixer une physionomie, à la suivre dans les menus détails, à la rendre en toute sa vérité : on en sent parfois le désir, mais il n'aboutit jamais complètement. L'abbesse Herrade de Landsberg au milieu des religieuses de Sainte-Odile, dans le fameux manuscrit de l'*Hortus deliciarum*, détruit pendant le bombardement de Strasbourg, et qui ne nous est plus connu que par des calques, ne se distingue pas de ses compagnes ; elle a le même genre de visage, les mêmes traits. Or le véritable portrait ne commence que du jour où, pour reprendre un mot de Pascal, « on découvre qu'il y a plus d'originaux », et où on réussit à transmettre aux autres son impression.

Le XIIIe siècle, ce siècle admirable où l'art français, on peut même dire l'art parisien, l'art de l'Ile-de-France et des provinces voisines, arrivant tout à coup à sa perfection par l'union des qualités les plus rares, la mesure, la délicatesse et le goût, règne et se propage dans toute l'Europe, notre siècle de Périclès, en un mot, a-t-il connu le portrait ? On serait tenté de le croire, si l'on prenait à la lettre une phrase du marquis de Laborde dans *la Renaissance des arts à la cour de France* (t. I, p. 46) : « Au XIIe siècle, il n'y a pas un portrait ; au XIIIe siècle il n'y a que des portraits (1). » Mais, outre qu'on sent quelque exagération dans la forme, l'idée même n'est pas très juste, ou au moins elle a besoin d'être expliquée. Ce que le XIIIe siècle a connu, ce qui lui a valu en partie sa supériorité sur les siècles précédents, ce qui a en quelque sorte fondé sa gloire, c'est le retour définitif et absolu à la nature. Toute trace de byzantinisme, de formules solennelles et hiératiques disparaît : la liberté, le mouvement, la souplesse de la vie contemporaine entrent dans

(1) Cette phrase est tirée d'un chapitre très important de l'étude sur les Clouet, plein d'idées neuves, de renseignements capitaux sur le sujet qui nous occupe : *Les peintres de portraits* (p. 38-78).

l'art et le transforment; c'est un mort qui s'anime et se met à marcher. En ce sens, on peut dire qu'au XIIIe siècle tout fut portrait. Mais il faut distinguer le portrait réel, nettement caractérisé, le portrait de l'individu, du portrait idéal qui résume en lui tout un groupe d'êtres et en concentre les perfections. C'est ce dernier seul que le XIIIe siècle a connu. Il part de la nature, du modèle individuel et vivant ; mais il s'élève plus haut. Il ne s'astreint pas à copier textuellement ce qui est, il l'évite même : il ne veut pas voir les tares, les défectuosités, les imperfections qui sont le lot de tout être humain, si beau qu'il soit ; il trouve que la réalité a besoin d'être purifiée et anoblie ; il crée un type général où tout rentre, qui échappe au temps, qui a un caractère d'éternité. De là, une sorte d'incapacité à faire des portraits vraiment ressemblants. De même que les saints des légendes, à force de regarder le ciel, d'y vivre déjà par avance, en arrivent à oublier qu'ils sont sur la terre et ne savent même plus s'ils ont un corps, le XIIIe siècle s'est donné si complètement et absolument à l'idéal qu'il ne peut plus s'en déprendre, même quand il le faudrait.

Étudiez les nombreux portraits de donateurs ou donatrices qui nous restent encore, au bas des verrières de Chartres par exemple ; étudiez les miniatures, les tombeaux : vous y verrez partout revenir le même type, plus accentué, aux traits plus forts, aux mâchoires et aux pommettes plus saillantes, dans les vitraux où il est nécessaire de parler de loin aux yeux, mais toujours identique à lui-même. La distinction, la grâce, la finesse, la douce et aimable sérénité, la noblesse innée des attitudes et des gestes sont par excellence le caractère de toutes les figures peintes dans les manuscrits, sculptées aux portails des cathédrales ou sur les tombeaux. Les personnages réels se distinguent à peine des êtres imaginaires : tant ils sont tous sortis du même esprit ! Les tombeaux des prédécesseurs de saint Louis, des rois des premières dynasties, à Saint-Denis, exécutés vers l'époque de la translation de leurs cendres sous ce saint roi (1263-1264), ou peu après, dans le chœur de l'église nouvellement reconstruite et agrandie ; la statue de Childebert, encore en partie conservée dans son ancienne peinture, debout sur un pilier, autrefois placée à l'entrée du réfectoire de Saint-Germain-des-Prés bâti par Pierre de Montereau, aujourd'hui au Louvre (salle du moyen âge), ne sauraient que

difficilement passer pour des portraits autres que de fantaisie. On s'est contenté de sauvegarder les apparences, de respecter certaines vraisemblances d'âge : le scrupule n'a pas été plus loin. Il était difficile d'ailleurs qu'il en fût autrement à pareille distance des originaux. Le XIIe siècle avait déjà refait beaucoup de tombeaux dans le style de l'époque ; le XIIIe siècle fit de même. Ce que nous voulons constater, c'est qu'entre ces figures purement idéales sous leurs noms historiques, et celles qui, sculptées ou peintes du vivant des personnages, ou tout de suite après leur mort, sembleraient offrir des garanties plus grandes d'exactitude, il n'y a que de très légères différences, des nuances imperceptibles parfois. Les images du frère et du fils aîné de saint Louis, à Saint-Denis, autrefois dans le chœur de l'abbaye de Royaumont, ce dernier même assez laid et où l'on paraît s'être exceptionnellement préoccupé de la ressemblance, n'offrent pas cependant ce caractère de réalité saisissante qu'a toute œuvre prise sur le vif : il s'y mêle une part de sentiment ; la vérité y est corrigée, adoucie, pour se rapprocher autant que possible du modèle idéal qui s'impose alors à tous les esprits. Toutes les figures agenouillées au bas des verrières de Chartres se ressemblent : leur écu seul, une inscription aident à les faire nommer. Saint Louis représenté plusieurs fois dans un de ses psautiers (1), à genoux aux pieds du Christ, n'y a pas un type différent de celui des tombes royales de Saint-Denis, ou des nombreux rois de Juda qui se dressent en longue rangées aux portails des cathédrales, et où les Bénédictins, où le peuple même dès le XIIIe siècle (2) entendait trouver la suite complète des

(1) Il s'agit du magnifique Psautier de la Bibliothèque nationale (Ms. lat. 10525), qui a figuré au Musée des souverains (n° 41 de la *Notice* de Barbet de Jouy), donné par Jeanne d'Évreux au roi Charles V, puis par Charles VI à sa fille Marie de France, religieuse à Poissy. M. Delisle (*Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 9) regarde comme prouvé qu'il fut exécuté pour saint Louis. En effet, les lettrines de la fin (Fol. 85 r°, 110 v°, 126 v°, 141 v°, 156 v°, 175 v°, 192 r° et 210 r°), où figure agenouillé un roi sur un fond de losanges semé de fleurs de lys et de tours de Castille, et les nombreuses mentions dans le calendrier de faits concernant la famille royale, en particulier de la mort de la reine Blanche, ne laissent pas le moindre doute à cet égard, et permettent même de dater approximativement le manuscrit entre 1252, date de cette mort, ou plutôt entre le retour de la première croisade (1254), et le départ pour la seconde (1270). Le roi représenté est donc bien saint Louis.

(2) Voir la curieuse anecdote rappelée par Guilhermy, à propos de la galerie des rois, à Notre-Dame de Paris (*Description de Notre-Dame*, p. 74-75).

rois de France. Il en est de l'art de nos imagiers et de nos peintres du XIII[e] siècle comme de celui d'un Giotto vers le même temps en Italie. Il généralise toute donnée de la nature : même les portraits, un Dante chez lui devient une figure idéale; la personnalité s'efface et disparaît; l'individu fait place à un type uniforme, créé une fois pour toutes et qui renaît fatalement sous la main.

Rien ne peut faire mieux sentir ce caractère du XIII[e] siècle que l'ignorance où nous sommes des traits exacts de saint Louis. Il est vrai que la plupart des monuments contemporains ou immédiatement postérieurs, les plus importants d'entre eux au moins, ont disparu, souvent sans laisser de trace, de souvenir même approximatif. Ainsi la tombe d'argent ciselé que lui fit élever son fils, Philippe le Hardi, à côté de celles de Philippe-Auguste et de Louis VIII, au milieu du chœur de Saint-Denis; la statue du portail de l'église des Cordeliers surtout, œuvre infiniment précieuse, exécutée de son vivant, où il figurait à titre de fondateur du couvent et de l'église, et dont un médiocre pastel fait pour une suite des rois de France, en buste, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (département des manuscrits), de 1680 à 1683, ne saurait donner qu'une bien faible idée. Le vitrail de Chartres où il était représenté jeune, à genoux, vers 1240 ou 1250 environ, offrant un reliquaire, ou plutôt la verrière même au bas de laquelle on avait mis son image, ne nous est plus connu que par le dessin colorié d'un des recueils de Gaignières au Cabinet des estampes (*Costumes*, t. I, fol. 56), qui a été fréquemment reproduit d'ailleurs, entre autres par Montfaucon (*Monum. de la monarchie française,* t. II, pl. 21, fig. 5) et par Willemin (*Monum. français inédits*, t. I, pl. 99). Il ne reste à Chartres que la rose, où il est à cheval, cuirassé, casqué, tenant écu et bannière à ses armes, reconnaissable par là, mais dont on ne saurait tirer aucun renseignement iconographique, puisque le visage est à couvert (Gaignières, *ibid.*, fol. 57; Montfaucon, *ibid.*, fig. 4; Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*, pl. 26). Les seuls monuments contemporains de quelque intérêt qui nous soient parvenus sont, outre les deux sceaux, la figure agenouillée du tympan de la Porte-Rouge à Notre-Dame de Paris, qui date de 1257 à 1260 environ, en regard d'une reine qui ne peut être par conséquent que Marguerite de Provence ou Blanche de Castille (1), et la dernière

(1) Les deux figures de roi et de reine sont à genoux, mains jointes, de

verrière de la nef (côté du midi) à la Sainte-Chapelle, contenant l'histoire de la translation des reliques, où saint Louis intervient plusieurs fois, œuvre sinon absolument contemporaine, au moins de la seconde moitié du XIIIe siècle, et sûrement antérieure à la canonisation (1). Il y faut joindre le Psautier dont nous avons déjà dit un mot. Or, si l'on compare ces monuments encore subsistants ou les souvenirs qui nous restent d'œuvres perdues, on s'aperçoit qu'il est impossible de distinguer le roi de toute autre figure idéale de son temps. Le seul point où ils concordent, point de détail, il est vrai, et dont il ne faut pas exagérer l'importance dans des figures aussi fantaisistes (2), c'est que saint Louis n'y porte pas la barbe.

L'incertitude augmente si, aux monuments contemporains, antérieurs à la canonisation, nous joignons ceux qui furent exécutés depuis, infiniment plus nombreux, surtout dans les vingt ou trente premières années du XIVe siècle, dans la première ferveur de dévotion pour le saint roi. Quoi de plus naturel, qu'en présence de monuments que nous n'avons plus, et d'ailleurs quand la mémoire du roi était encore toute récente, quand survivaient quelques-uns de ses enfants, de ses compagnons d'armes, de ses amis ou au moins de ses contemporains, quand il y avait intérêt à arrêter en quelque sorte officiellement les traits de ce nouveau saint consacré par l'Église, il s'en soit fixé un type immuable, à jamais reproduit ? Or ce n'est pas ce qui arrive, et la plus grande variété règne au fond dans ses représentations, comme

chaque côté d'une Vierge assise que le Christ couronne. Guilhermy (*Description de Notre-Dame*, p. 95) a le premier mis en avant l'opinion que ce pourrait bien être un saint Louis.

(1) Guilhermy, *Descript. de la Sainte-Chapelle*, p. 60-61 ; Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre*, p. 169-172. — Rappelons à ce propos que saint Louis, mort devant Tunis le 25 août 1270, fut canonisé par une bulle de Boniface VIII en 1297. La cérémonie solennelle de l'élévation du corps eut lieu le 25 août 1298, date adoptée désormais pour la fête du saint en commémoration de sa mort. La présence ou l'absence du nimbe, qui n'apparaît qu'après la canonisation, peut renseigner approximativement sur la date des œuvres.

(2) Les sceaux sur lesquels certains écrivains se sont appuyés de préférence pour retrouver les traits de saint Louis (*Revue archéol.*, 3e année, 2e partie, p. 675, article d'E. Cartier. — Le Breton, *Essai iconographique sur saint Louis ;* Paris, 1880, in-8o), ne sont pas à mettre à part, quelle qu'en soit la beauté : car la convention règne presque seule en ce genre de monuments.

si l'on était libre de l'imaginer à sa guise, comme si l'on ne savait rien de sûr de ses traits physiques, ou que les habitudes du siècle précédent fussent si invétérées qu'on ne pût encore faire un portrait sans l'arranger plus ou moins.

Tantôt il est sans barbe : ainsi dans le magnifique buste-reliquaire en or orné de pierres précieuses, qui fut exécuté pour son chef sous Philippe le Bel en 1306 par Guillaume Juliani, orfèvre du roi, conservé depuis lors à la Sainte-Chapelle parmi les grandes Reliques, puis détruit pendant la Révolution, et dont la seule image ancienne qui nous reste est une gravure en tête de l'édition de Joinville donnée par Du Cange au XVIIe siècle (Paris, Mabre-Cramoisy, 1668, in-fol.) (1). Une statuette en bois d'if, encore en partie peinte, au musée de Cluny (n° 725), représentant saint Louis debout, livre en main, et provenant, d'après la tradition, d'un retable de la Sainte-Chapelle, œuvre des premières années du XIVe siècle faussement classée au XIIIe; la statue en pierre coloriée qui se dressait en regard de la reine Marguerite de Provence, contre un pilier, au-dessus du jubé de l'église des Dominicaines ou de Saint-Louis de Poissy fondée par Philippe le Bel en 1304, de peu d'années postérieure à la fondation et dont Gaignières nous a conservé le souvenir (*Costumes*, t. I, fol. 55); les huit précieuses verrières de la sacristie de Saint-Denis illustrant la vie de saint Louis, aujourd'hui également disparues, mais heureusement gravées dans Montfaucon (t. II, pl. 22-25), et enfin un manuscrit de la collection du baron Pichon, exécuté pour Bonne de Luxembourg, femme du roi Jean et mère de Charles V, morte en 1349, où elle est représentée à genoux devant saint Louis : telles sont les principales œuvres de date ancienne, c'est-à-dire du début, ou au plus de la première moitié du XIVe siècle, conformes à la même donnée.

Tantôt au contraire il porte une barbe entière, assez courte sous le menton et sur les joues, et il est à remarquer que le fait se présente surtout dans les peintures ou les miniatures, qui échappent plus faci-

(1) On a tenté de ce buste une reproduction en couleur dans l'édition illustrée du *Saint Louis* de Wallon, en s'aidant surtout de la description détaillée qu'en donne l'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1573, conservé aux Archives nationales et publié jadis par Douet d'Arcq dans la *Revue archéologique* (5e année, 1re partie, p. 167-208).

lement à certaines conventions admises en sculpture sur ce point. Ainsi, en tête d'un registre des Archives nationales (JJ 57), contenant les ordonnances de son hôtel, dont la transcription date de 1316 à 1320 environ, portrait célèbre, un peu hiératique et solennel, comme dans les sceaux, et qui a été fréquemment reproduit; une figure analogue tenant le sceptre de la main droite et un petit modèle d'église, probablement Saint-Denis, de la gauche, dans un manuscrit des Chroniques de Saint-Denis exécuté vers le même temps pour Philippe le Bel (Bibl. Sainte-Geneviève Lf2, fol. 327 r°); les nombreuses miniatures illustrant la vie de saint Louis, dans le manuscrit du confesseur de la reine Marguerite, écrit et peint également dans les environs de l'année 1320 pour quelque membre de la famille royale (Bibl. nat., Ms. fr. 5716); enfin les quatre curieuses peintures, disposées on ne sait comment ni sur quelle matière, à l'autel de l'église basse de la Sainte-Chapelle, dans les vingt premières années du XIVe siècle, et les miniatures d'un livre d'heures exécuté pour la reine Jeanne de Navarre, fille de Louis le Hutin, vers 1330, probablement par ordre du roi Philippe VI et de sa femme, Jeanne de Bourgogne, tante de la destinatrice, œuvres perdues, mais dont Peiresc nous a conservé de précieux dessins coloriés ou à la plume dans un de ses manuscrits à la Bibliothèque de Carpentras (1).

On en a ingénieusement conclu (2) que ce type d'un saint Louis barbu venait de l'habitude qu'on suppose prise par lui pendant la première croisade, de 1248 à 1254, parmi les populations d'Orient où la barbe est en honneur, et gardée ensuite jusqu'à sa mort, pour s'éviter une perte de temps inutile, pour pouvoir se consacrer tout entier aux exercices pieux et charitables, de ne plus se faire raser. Les portraits où il est ainsi seraient donc les seuls portraits véritables. Mais cette conjecture que rien n'autorise dans les historiens du temps, qui est toute d'invention moderne, tombe devant les faits.

(1) M. Longnon a le premier signalé et reproduit en héliogravures Dujardin les dessins de Peiresc (*Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis*; Paris, Champion, 1882, in-8°). Son étude est la base la plus sérieuse à toute iconographie raisonnée du saint roi. Consulter également : Le Breton, *Essai iconographique sur Saint Louis*, et l'édition illustrée du *Saint Louis* de Wallon mais avec réserves, ce dernier surtout pour les planches.

(2) Longnon, *loc. cit.*

Qu'il porte ou non la barbe, la figure de saint Louis change constamment d'une image à l'autre, dans l'un ou l'autre groupe de monuments : tantôt il a le visage large, tantôt au contraire maigre et allongé ; il est jeune ou vieux, roi idéal et beau du XIIIe siècle, ou les traits fatigués et tirés, tel qu'il pouvait être à l'époque de sa mort. On sent que rien n'est fixé sur son image, pas plus pour la barbe que pour le reste. Il est même probable que la barbe courte et assez rase qu'on lui prête au XIVe siècle n'est qu'une adaptation à sa figure d'une mode contemporaine : car, quoi qu'on en ait dit, on la porte ainsi dès le début du XIVe siècle ; on en a la preuve au moins à partir de l'an 1317 (1).

Tout ce qu'il faut retenir des nombreux portraits de saint Louis immédiatement postérieurs à la canonisation, datant des vingt ou trente premières années du XIVe siècle (2), c'est qu'en général, au lieu de l'idéaliser et de l'embellir, comme on aurait pu s'y attendre en

(1) Philippe V, dit le Long, la porte ainsi dans la célèbre miniature de présentation d'une *Vie de Monseigneur saint Denis*, en trois volumes, que lui offrit à pareille date Gilles de Pontoise, alors abbé de Saint-Denis, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : car c'est un monument capital de l'époque (Bibl. nat., Ms. fr. 2090-2092, t. I, fol. 4 v°).

(2) Nous avons cité les principaux ; mais il en est beaucoup d'autres, connus au moins à titre de souvenirs. Comme on se disputait alors les reliques du saint roi, comme on était avide de posséder un fragment de ses os ou un des objets lui ayant appartenu pendant sa vie, on ne se lassait pas non plus de reproduire son image. Il y avait des peintures murales illustrant ses *gestes* au couvent des Cordelières de Lourcines fondé par sa veuve la reine Marguerite, suite commandée sans doute par leur fille Blanche qui y mourut le 22 juin 1320, et dont Peiresc nous a conservé une description détaillée et une feuille de croquis (Longnon, *loc. cit.*). D'autres, également des premières années du XIVe siècle, se voyaient encore à différentes places du couvent des Carmes de la place Maubert, en particulier dans le cloître, au temps de Millin (*Antiquités nationales*, t. IV, art. XLVI). Il n'est pas douteux qu'aux Jacobins et aux Cordeliers, couvents qu'il avait tant aimés, son image n'ait été aussi plusieurs fois peinte ou sculptée au début du XIVe siècle. Le culte de saint Louis a du reste persisté autant que dura la monarchie française. Il est même curieux de constater comment dans les monuments postérieurs il incarne en lui l'idée même de la royauté. La plupart des Saint Louis du XIVe siècle avancé ou du XVe peuvent être regardés comme le portrait du souverain régnant, auquel, par une flatterie délicate, on attribue le titre et les honneurs dus au patron vénéré et au modèle commun des rois de France. Ainsi, dans la verrière du Sacre de saint Louis, autrefois à la chapelle de la Vierge, derrière le chœur de l'église Saint-Louis de Poissy, reproduite en couleur par Gaignières (*Costumes*, t. I, fol. 53), et d'après lui par

l'absence de documents précis, comme on l'avait fait au XIIIe, ils ont plutôt tendance à l'enlaidir. Faut-il croire qu'on avait alors au moins quelques renseignements vagues sur ce point, et que le goût de vérité qui commençait à poindre encourageât les artistes à les suivre? Si l'on en juge par son fils aîné qui est une des rares figures presque laides du XIIIe siècle, par son frère Charles d'Anjou dont Villani nous a laissé un si farouche portrait, et s'il y avait entre eux un air de famille aussi éloigné qu'on voudra, saint Louis ne devait pas être très beau. On peut supposer d'ailleurs que, malade comme il le fut si fréquemment, usé par les fatigues de Terre-Sainte, par les macérations ou les jeûnes, par les progrès de l'âge (il mourut à cinquante-six ans), ses traits à la fin de sa vie durent être assez altérés et flétris. Or, les œuvres du début du XIVe siècle le représentent généralement vieux, sous l'aspect qui avait frappé en dernier lieu l'imagination contemporaine. Il y a donc quelque chance d'exactitude, ou au moins de vraisemblance, dans les portraits de cette époque dont le caractère réaliste s'affirme résolument, comme la statuette de Cluny, les vitraux de Saint-Denis, les peintures de la Sainte-Chapelle. Quant à décider lesquels dans le nombre sont les plus vrais, s'il avait le visage large ou maigre, émacié, ascétique, le nez de telle ou telle forme, les yeux de telle ou telle couleur, il n'y faut pas songer.

Un seul point semble à peu près prouvé par une anecdote du temps et sa concordance avec un certain nombre de monuments dignes de foi, c'est que saint Louis, qui du reste paraît avoir eu le cou assez long, était affligé, au moins dans la dernière période de sa vie, avant de repartir pour la croisade, d'une sorte de torticolis persistant qui lui faisait pencher la tête de côté, et peut-être vers l'épaule gauche. Voici, d'après Longnon (*loc. cit.*), qui insiste sur l'importance de ce témoignage, ce que raconte Thomas de Cantipré (*Bonum universale*

Montfaucon (t. II, pl. XX), c'est un Charles V ou un Charles VI qui est revêtu des habits royaux. Le saint Louis enfant avec faucon sur le poing, tableau de la Sainte-Chapelle également disparu, mais reproduit par Gaignières (*Ibid.*, t. I, fol. 52) et par Montfaucon (t. II, pl. XXI, fig. 1 et 2), et dont il existe une copie moderne d'après une peinture du XVIIe siècle, à Versailles (no 3025), représente très probablement Louis XII. Millin avait déjà signalé le fait à propos d'une statue de saint Louis à la Chartreuse de Paris (*Antiq. nat.*, t. V, art. LII, p. 8). Il y aurait tout un curieux chapitre à écrire sur ce sujet : les portraits des rois de France représentés en saint Louis.

de apibus, l. II, c. LVII, paragr. 63) au sujet d'un courrier envoyé par le comte de Gueldre à Paris, et auquel le comte demande au retour s'il a vu le roi de France Louis : « Oui, répond le courrier en faisant « des contorsions et des grimaces, j'ai vu ce misérable roi papelard, « *le cou tors* et le capuchon sur l'épaule ». Il voulut en parlant contrefaire cette attitude et il resta le cou tors toute sa vie » (1). Or, parmi les œuvres du XIVe siècle que nous avons citées, quelques-unes des plus importantes représentent ainsi saint Louis, le cou long et la tête penchée généralement sur l'épaule gauche : les peintures de la Sainte-Chapelle ou les vitraux de Saint-Denis par exemple. Presque toujours d'ailleurs, il y a comme quelque chose de gêné dans l'attitude et le port de la tête. Ce ne peut guère être une simple coïncidence, et il est curieux de voir le XIVe siècle dès ses débuts s'attacher au détail exact, ne pas craindre même d'enlaidir une figure vénérée, pourvu qu'il lui conserve son caractère.

L'esthétique du XIVe siècle, en effet, est en opposition absolue avec celle du XIIIe. Autant le siècle précédent avait recherché de parti pris la grâce, la beauté, l'élégance, avait épuré et choisi, ne prenant à la nature que ses traits les plus généraux, se complaisant dans son rêve d'une humanité éternellement jeune et charmante, vivant en plein idéal, en plein ciel : autant le XIVe siècle, et à sa suite le XVe, redescendront volontiers sur la terre, observant de plus près l'être humain, s'apercevant que tout individu a droit d'être étudié et aimé pour lui-même, prenant goût aux particularités saillantes de chacun et s'ingéniant à les fixer telles quelles, sans

(1) « *Vidi, inquit, vidi illum miserum papellardum regem, caputium habentem capitis super scapulam ex adverso suspensum*». *Hæc dicens, faciem contorsit ex adverso, et sic facies contorsa remansit.* — A ce portrait qui n'annonce pas un physique très brillant, quelque part qu'on fasse à la malveillance, on peut opposer comme contre-partie le seul passage où Joinville laisse entrevoir quelque chose de l'aspect extérieur de son maitre et ami. C'est le célèbre passage de la bataille de la Mansourah, où en présence de Joinville blessé le roi arrive tout à coup avec son armée : « Jamais je ne vis si beau chevalier, car il paraissait au-dessus de tous ses gens, les dépassant des épaules, un heaume doré sur la tête, une épée d'Allemagne à la main » (Ch. XLVII, p. 127, traduct. De Wailly). On en a souvent tiré des conclusions très fausses sur la beauté de saint Louis. Tout ce qu'on en peut conclure, puisque le visage est à couvert, c'est qu'il était très grand et portait bien l'armure. Les deux témoignages se complètent en somme plus qu'ils ne se détruisent.

corrections ni adoucissements. Auparavant, l'œuvre d'art était une traduction, une interprétation plus ou moins infidèle; désormais, elle sera un calque. Au lieu d'un type uniforme qu'on retrouve partout, on verra des hommes beaux ou laids, gras ou maigres, d'intelligence ouverte ou obtuse, de tempérament violent et énergique ou d'humeur paisible et douce. Comme ils n'auront plus tous le même corps, ils auront aussi des âmes différentes; leurs attitudes, leurs physionomies seront bien à eux. Le monde ne sera plus une réunion de créatures d'élite savamment composées et perfectionnées par une alchimie de génie : tout s'y coudoiera, s'y mêlera, le bon et le mauvais, le meilleur et le pire; il perdra peut-être en noblesse, mais il y gagnera en variété. Le réalisme, en un mot, va prendre pour deux siècles la place de l'idéalisme du XIII[e] siècle.

D'où vint ce singulier changement? D'abord du besoin naturel à l'homme de se renouveler sans cesse. Quand il a usé d'une chose jusqu'à l'excès, il passe à une autre et se porte généralement vers l'excès opposé. La vie n'est qu'une série d'actions et de réactions contradictoires, de désirs successifs qui demandent satisfaction. Les enfants démentent leurs pères, aiment ce qu'ils dédaignaient, et ce qu'ils aimaient le dédaignent. Le goût change et se modifie à chaque génération. De plus, quand un art est arrivé à son apogée, qu'il peut s'enseigner, se traduire en formules qu'on n'a plus qu'à appliquer pour faire bien, il est assez près de sa fin, et une transformation s'impose. Or, on en était là dans les dernières années du XIII[e] siècle. L'art idéaliste avait donné tout ce qu'il pouvait, toute sa fleur; il commencait à s'user déjà dans les redites. On n'avait plus besoin de chercher, de travailler, d'étudier la nature : les recettes étaient toutes trouvées; on savait la manière d'exécuter des chefs-d'œuvre, et on en exécutait mathématiquement, sans plus y mettre d'âme. La froideur, la routine, la convention menaçaient de tout envahir. Cet art admirable qui avait presque atteint la perfection, mais qui vivait trop enfermé, trop calfeutré en lui-même, se mourait par excès d'idéalisme. Un retour à la nature était nécessaire pour le sauver en le transformant, ou plutôt pour créer un art plus libre, plus vivant, plus ouvert au progrès, plus capable de renouvellements, plus apte à se mouler perpétuellement sur la réalité, n'ayant pas d'autre but ni d'autre programme que l'imitation de ce qui est, l'art qui est encore

aujourd'hui le nôtre, l'art moderne. Il se produisit alors en France le même phénomène qu'en Italie près d'un siècle plus tard, quand aux arrière-disciples et aux successeurs étiolés de Giotto, endormis dans leur pratique traditionnelle, succéda l'école ardente et passionnée, agitée et remuante des premiers naturalistes. On réagit d'abord timidement, puis plus violemment contre l'art antérieur; on se mit sur le pied de guerre et d'opposition raisonnée; on voulait autre chose et on le trouva. Toute révolution s'explique ainsi : par un défaut dans ce qui précède, par un progrès à réaliser dans l'avenir.

A cette raison toute morale il s'en joint une autre qui, si elle n'a pas déterminé le mouvement, l'a au moins singulièrement favorisé et a contribué à son succès : je veux dire l'importance que prend la Flandre, non seulement dans la politique européenne, mais dans l'histoire de l'art, à partir des premières années du xive siècle. Ce petit pays riche, actif, industrieux, dont le commerce rivalisait avec celui des Italiens, qui avait des comptoirs partout, qui fournissait de ses draps toute l'Europe, se trouvait alors en relations particulièrement suivies avec la France, sa voisine. Ses comtes, placés sous la suzeraineté du roi de France, parents ou alliés pour la plupart de la famille royale, ayant hôtels à Paris et y résidant fréquemment, ne pouvaient manquer d'amener des rapprochements constants entre les deux peuples. Les guerres également. De même qu'à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, les Français sont toujours sur la route d'Italie, pendant toute la première moitié du xive, ils ne cessent de chevaucher sur le chemin des Flandres. Tantôt c'est pour faire rentrer dans le devoir des sujets rebelles, pour défendre l'autorité des comtes de Flandre contre l'orgueil de municipalités déjà fortes et jalouses de leurs droits; tantôt pour repousser les Anglais envahissant notre sol, à proximité de la Flandre qui leur était attachée par la communauté des intérêts matériels et leur envoyait ses milices (1). Il est inutile de rappeler toutes les batailles, victoires ou défaites, livrées dans le Nord, à partir de Philippe le Bel : Courtray ou Mons-en-Puelle (1302-1304), Cassel ou Crécy (1328-1346). Or, les guerres ont

(1) On sait que les laines dont avaient besoin les ouvriers flamands pour tisser leurs draps leur venaient d'Angleterre. De là, nécessité pour eux de ménager les fournisseurs d'une matière première qui alimentait leur principale industrie et la source la plus importante de leur richesse.

souvent des résultats imprévus. N'a-t-on pas vu jadis la Grèce conquise conquérir à son tour son farouche vainqueur, et soumettre Rome à sa domination dans les arts? Ne devait-on pas voir l'Italie envahie envahir également la France et nous inonder de ses artistes? C'est le choc en retour, l'issue fatale de toute rencontre entre deux peuples. que ne séparent pas d'ailleurs des haines trop violentes, et dont l'un a quelque chose à apprendre à l'autre. Il en fut de même pour la Flandre au XIV[e] siècle, et le mouvement d'invasion des artistes flamands en France, commencé d'abord par suite des rapports de commerce ou des relations d'amitié entretenues par les comtes de Flandre, aidé peut-être aussi par le grand renom de l'art parisien du XIII[e] siècle, ne fit que s'accroître après les luttes de la première moitié du XIV[e]. Dès le début du siècle, on en trouve installés à Paris, recevant des commandes officielles, partageant avec les artistes nationaux l'honneur de travailler pour les grands seigneurs ou les rois : car Paris était déjà un centre attirant, la ville par excellence où venaient se consacrer le talent et s'affirmer les réputations (1). Plus tard, les Flamands ou les Français du Nord, qui sont de même race, ont toutes les faveurs. On peut presque dire que tous les grands artistes du XIV[e] siècle viennent de Flandre. Sous Charles V, leur triomphe est définitif, et l'entrée par héritage des provinces flamandes dans la maison de Bourgogne continua le mouvement en l'accentuant encore plus fortement, pour plus d'un siècle.

Cette intervention de la Flandre, si soudaine, si marquée dans l'histoire de l'art, à partir des premières années du XIV[e] siècle, serait inexplicable, si l'on ne connaissait l'état d'opulente et grasse prospérité, d'activité industrielle et artistique, de développement avancé en tout genre où se trouvait la Flandre dès cette époque. La population y était nombreuse, serrée, vaillante au travail, fabriquant des produits qui avaient cours partout, étendant son commerce dans tout l'univers. Les villes de Bruges, de Gand, d'Ypres surtout étaient comme des ruches bourdonnantes, où bruissaient sans cesse les métiers des

(1) Certains jeux de mots sur Paris datent de cette époque : *Parisius Paradisus, Paris sans pair*, etc. Cf. Jean de Jandun : *Esse Parisius est esse simpliciter; esse alibi est esse non nisi secundum quid*. (Être à Paris, c'est vivre, être *absolument;* ailleurs, c'est végéter, être *relativement)*. Consulter à ce sujet : Le Roux de Lincy, *Paris et ses historiens aux XIV[e] et XV[e] siècles*. (Paris, 1867, in-fol.)

tisserands. Arras, Tournai allaient s'illustrer dans la tapisserie. Le port de Bruges était célèbre : les marchandises y arrivaient de tous les coins du monde, du fin fond de la Russie comme de l'extrême Orient; les fourrures, les soies précieuses, les tapis, les fruits exotiques, les vins, les épices, tout s'y rencontrait; on y parlait toutes les langues, on y voyait tous les costumes ; et les souples et insinuants Italiens de Lombardie ou de Venise, les rusés marchands d'Orient y coudoyaient les lourds Allemands de Hambourg, de Brême ou de Lubeck, les Anglais raides et gourmés. En somme, tout ce qui peut faire la vie large et facile, développer des goûts de luxe et alimenter le sarts, affluait alors sur le sol flamand. Il y eut pléthore, excès de vitalité et de sève, besoin de se répandre au dehors. L'important ouvrage du chanoine Dehaisnes (*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*) nous a montré, pièces en main, par ses publications d'inventaires, quelle place considérable occupait l'art dans les préoccupations du temps, comment il s'était insinué partout, et comment jusque dans les plus petits intérieurs bourgeois on trouvait abondance d'objets de prix, de joyaux rares, d'œuvres exécutées par les ouvriers les plus habiles. En Flandre déjà on goûtait le confort, on avait l'amour du *home,* on tenait à parer sa demeure autant que son corps : richesse du costume, richesse du cadre, tout s'unissait pour faire un tableau enviable. De là, bien des convoitises. Le mot de Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, à son entrée à Bruges le 29 mai 1301 ; l'exclamation jalouse qui lui échappe devant le luxe déployé par ces bourgeoises dont la beauté était proverbiale, et qui se pressaient en somptueux atours aux fenêtres des maisons ou sur des échafauds magnifiquement décorés, est caractéristique : « Je croyais qu'il n'y avait qu'une reine en France, et j'en vois ici plus de six cents ». Philippe le Bel avait essayé de mettre la main sur ce pays si tentant : il ne réussit pas à le garder ; mais la France sut au moins où prendre des leçons, et ce furent les Flamands qui devinrent nos maîtres.

Or les qualités de l'art flamand sont trop connues pour qu'il soit nécessaire d'insister longuement, de prouver combien il arrivait à son heure et allait trouver en France terrain propice, accueil empressé. Il y a longtemps que le marquis de Laborde l'a dit dans son introduction des *Ducs de Bourgogne* (p. XCVI) : « L'art flamand n'est

qu'un portrait ». Avec le goût de vérité qui commençait à poindre, avec les efforts qu'on faisait pour échapper aux formules, son entrée en scène fut comme celle d'un ferment violent qui active une opération chimique : les éléments se dissocièrent, le réalisme resta seul. C'est un don de race en Flandre, un instinct du tempérament national que l'amour de ce qui est, le désir d'en faire une imitation aussi exacte que possible, de conserver à la réalité tous ses traits. Art de riches marchands, de bourgeois intelligents et cossus, médiocrement préoccupé de chimères, un peu lourd, un peu gros, non sans vulgarité ni terre à terre parfois, mais consciencieux jusqu'au scrupule, admirable de fidélité dans le rendu, donnant des hommes et des choses un fac-similé textuel, l'art flamand, dès le milieu et peut-être même dès le début du XIVe siècle, a déjà le caractère qui a fait sa gloire et que devaient consacrer plus tard ses peintres, surtout les Van Eyck et leur école. Capable des plus exquises délicatesses de détail, des plus fines nuances, je ne dis pas toujours de sentiment, mais au moins d'expression, c'est un art qui aime la vie, qui tient fortement au monde, qui a peine à s'en détacher et n'est heureux que quand il peut en refléter l'image, art populaire entre tous, art solide et bien portant. La ressemblance est le seul but de ses efforts, le seul objet de son inquiétude. Il faut que pas un pli, pas une ride ne manque au visage, que pas un poil de barbe ne soit absent, que l'ossature intérieure se sente sous la peau, que la physionomie revive tout entière. Il faut qu'on reconnaisse la figure au premier coup d'œil, son âge, son caractère, son tempérament, même ses habitudes et ses mœurs. Le costume épais, moelleux, la fourrure, les bijoux, les meubles, les accessoires, tout doit être copié aussi exactement. La ville, le château avec ses tourelles, les toits des maisons, la pierre ou la brique des murs, la campagne avec ses eaux fraîches et limpides, ses arbres dont on détaille les feuilles, ses fleurs dont on compte les pétales et où l'on n'omet aucune goutte de rosée, la nature en un mot dans toute son étendue, avec sa beauté fruste et sauvage, ou avec les attraits nouveaux qu'y ajoute la main des hommes, entre dans l'art, pour que l'horizon même ne soit pas changé, pour que les personnages restent dans leur cadre habituel. Ce fut un enchantement que de voir ainsi la vie reproduite, comme dans un miroir, sans altération d'aucune sorte.

Si l'art flamand n'arriva pas dès le principe à cette perfection

suprême, s'il lui fallut une certaine éducation pour faire éclore, fleurir et fructifier tout ce qu'il portait en germe, en tout cas il marchait tellement d'accord avec les tendances nouvelles, il en devinait et en partageait tant d'avance les secrets désirs, qu'il n'eut qu'à paraître pour qu'on se donnât à lui, pour qu'on l'acceptât comme guide. De là, son succès rapide et continu, son installation en France dès le début du XIVe siècle, sa diffusion dans toute l'Europe. Car le mouvement fut général, l'influence universellement exercée, et, bien que tel peuple tout voisin comme la France l'ait senti plus tôt, tel autre comme l'Italie plus tard, ce fut partout la Flandre qui donna le branle, qui inaugura à sa façon la Renaissance, c'est-à-dire cette ère de renouveau où l'on s'émancipe définitivement des formules pour créer la vie. Le grand rôle qu'avait joué la France au XIIIe siècle, que devait jouer l'Italie au XVIe, revient à la Flandre pour le XIVe et la plus grande partie du XVe.

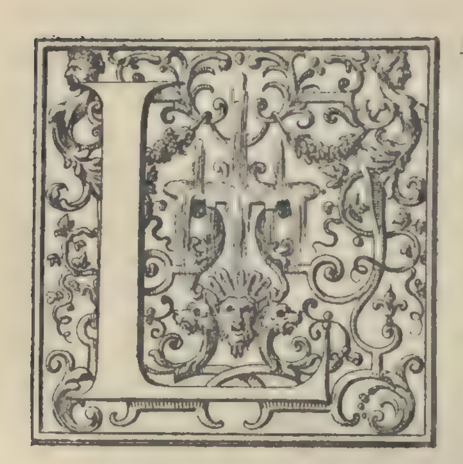
PAUL LEPRIEUR.





LA MARQUISE

DU PLESSIS-BELLIÈRE



La marquise du Plessis-Bellière, née Suzanne de Bruc, appartient à cette élite brillante qui se distingue au lendemain de la Fronde par l'esprit, le tact, les mœurs polies, le faste opulent ou sévère. L'atmosphère tempérée qui règne sur Paris et la cour durant les dernières années de Mazarin devenu le maître des factions, le pacificateur habile d'un grand État, présage le règne de Louis XIV. Pas un nom qui n'ait son prestige dans les lettres, les salons, la diplomatie, la finance ou l'armée. On dirait d'un royal cortège précédant le jeune prince qui demain prendra les rênes et sera l'arbitre des destinées de la France. Heure glorieuse et courte où les passions politiques contenues, mais non pas éteintes, se font jour sous la plume indépendante des acteurs du drame. Il semble qu'on ait conscience du caractère instable de cette période transitoire. On se hâte d'écrire ou de parler. Un roi de dix-sept ans n'est-il pas entré la veille en habit de chasse et le fouet à la main chez messieurs du Parlement ? Le peuple pressent un monarque. Les grands redoutent un maître. L'Europe un conquérant.

C'est l'instant où Mme de Motteville trace d'une main négligente ses *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche*, consacrant

à ce labeur honnête « les heures que les dames ont accoutumé d'employer au jeu et aux promenades. » Mademoiselle, petite-fille de Henri IV, Mademoiselle d'Eu, de Dombes, d'Orléans, de Montpensier ou, pour mieux dire, la Grande Mademoiselle, trompe l'ennui de sa retraite de Saint-Fargeau par la rédaction de ses Souvenirs en attendant que Lauzun, capitaine des gardes du corps, simple cadet de Gascogne, fixât l'esprit flottant et le cœur ambitieux de la fille de Gaston. François de Paule de Clermont, marquis de Montglat, dont la gloire demeure obscurcie par le renom fâcheux de sa femme, Cécile Hurault de Cheverny, réfute sans les connaître les Mémoires du cardinal de Retz. Où Montglat raconte avec ordre et sans passion les faits dont il fut témoin, Retz que tourmente un perpétuel besoin d'ostentation amplifie ou dénature. On s'entretient à Paris d'Anne-Geneviève de Bourbon, duchesse de Longueville, que les vicissitudes d'une existence agitée emportent successivement à Montreuil-Bellay, à Moulins, à Bourges, à Bordeaux, en Normandie. La belle-fille de Mme de Longueville épouse inopinément, et les yeux pleins de larmes, Henri II de Savoie, duc de Nemours, prince maladif et sans fortune dont elle portera le deuil deux ans plus tard. Un autre Nemours, Charles-Amédée, frère du mari de Mlle de Longueville, tombe percé de trois balles dans un duel avec son beau-frère, le duc de Beaufort, et lorsqu'on entre dans le détail de ce combat fratricide, on amnistie le vainqueur en disant : « Pauvre Beaufort ! » Le duc de La Rochefoucauld désabusé, sceptique, consulte Mme de Sablé sur ses propres écrits. Déjà s'impriment clandestinement à Cologne les Mémoires de cet homme indécis et hautain, toujours chagrin, aisément injuste à l'égard d'autrui. Mme de La Fayette, qui pourra dire un jour en parlant de La Rochefoucauld : « Il m'a donné de l'esprit, mais j'ai reformé son cœur », occupe ses journées à lire Horace, Virgile et Montaigne dont elle se sépare de temps à autre pour écrire son premier livre : *La Princesse de Montpensier*. Corneille se recueille et va traduire en vers l'*Imitation*. Molière est à Lyon où il fait applaudir l'*Étourdi*, à Montpellier où il joue le *Dépit amoureux*, à Rouen, chez Pierre Corneille, et demain nous le verrons au Louvre, interprétant la tragédie de *Nicomède* devant la cour. Le privilège du Roi est d'ailleurs imminent. Molière va voir les portes du théâtre du Petit-Bourbon s'ouvrir devant lui et ses camarades enrôlés sous le titre de

Troupe de Monsieur. Gilles Boileau, le cardinal d'Estrées, La Mesnardière, de Beaumont, Coislin entrent à l'Académie française. Pascal médite d'écrire une *Apologie de la Religion*, et ses notes, ses aperçus formeront tantôt le livre des *Pensées*. La Fontaine publie sa traduction de l'*Eunuque* de Térence ; il présente à Fouquet le poème d'*Adonis*, bientôt suivi du *Songe de Vaux* et de l'*Épitre à Pellisson*. Le Sueur descend dans la tombe. Swanevelt, Girardon, Gaspard Marsy, Regnauldin, François Le Maire sont nommés de l'Académie de peinture. Scarron, difforme d'esprit et de corps, mais toujours enjoué, se presse de mourir avec à-propos afin de permettre à sa femme Françoise d'Aubigné d'aspirer à la main du roi. Turenne inflige à Condé la défaite des Dunes. Vincent de Paul alimente la Picardie et la Champagne des aumônes qu'il recueille au prix de sollicitations sans nombre et d'efforts surhumains. Le maire de Saint-Quentin, dans sa gratitude, salue « Monsieur Vincent » du titre de « Père de la Patrie. » Henri II de Lorraine, cinquième duc de Guise, dont Tallemant a dit : « Il a de l'esprit, de la générosité, du cœur ; c'est dommage qu'il est fou », rêve pour la seconde fois de monter sur le trône de Naples. Mazarin lui donne une flotte. Il part de Toulon, aborde à Castellamare au pied du Vésuve et s'empare de cette ville. Succès illusoire et de brève durée. Chassé du territoire napolitain, Guise revient à la cour occuper la charge de grand chambellan qui lui permettra de parader à l'aise et non sans grâce aux courses de bague et dans les carrousels en l'honneur de Louis XIV.

L'une des premières victimes de l'équipée militaire du duc de Guise sur les plages de Castellamare avait été le général Jacques de Rougé, marquis du Plessis-Bellière.

Sa veuve, Suzanne de Bruc, habite son château de Charenton quand elle n'est pas à Saint-Mandé, à Vaux-le-Vicomte ou dans l'hôtel de la rue Croix-des-Petits-Champs, à Paris, en confidence avec Fouquet.

Qu'était-il Fouquet, à la veille de la paix des Pyrénées ? Tout le monde répondra par son titre de Surintendant des Finances. Soit. C'est bien ainsi qu'on le qualifie. Mais on n'a pas tout dit lorsqu'on a rappelé ce titre. Servien n'était-il pas aussi Surintendant ? Mazarin, l'astuce faite homme, mettant partout en pratique la devise « Diviser pour régner », avait fait deux émules, deux rivaux de Servien et de Fouquet en leur donnant des fonctions égales. Tant vaut l'homme,

tant vaut la charge. On ne se souvient guère que Servien fut le collègue de Fouquet et partagea la haute direction des Finances avec le procureur général au Parlement de Paris. Dès la première heure de cette collaboration difficile, Fouquet l'emporte et se montre. Les hommes supérieurs ne connaissent point le niveau. Rappelons-nous l'institution du Consulat. Il y eut un jour, de par le conseil des Cinq-Cents uni au conseil des Anciens, trois consuls. On avait le droit d'espérer que ces trois hommes, semblables par les attributions, ne connaîtraient point de maîtres. Le lendemain il y avait en puissance un Premier Consul. De même y eut-il sous Mazarin un Premier Surintentendant des Finances, et ce fut Nicolas Fouquet.

A vrai dire, les circonstances, non moins que ses rares aptitudes et son ambition, aidèrent Fouquet à éclipser Servien. Les dernières années de Mazarin furent des temps de guerre et de dépenses écrasantes. D'autre part le Trésor était sans réserves ; la confiance avait disparu. Prêter à la Couronne paraissait un risque. Les bourses ne s'ouvraient pas volontiers. Comment relever le crédit du Roi ?

Mazarin met Fouquet à l'épreuve. Un certain jour il lui envoie de La Fère une demande urgente de subsides. Fouquet s'ingénie, se dévoue, engage ses propres biens, ceux de ses proches et trouve en moins d'une semaine 900,000 livres bien sonnantes qu'il expédie sans retard au cardinal. Et celui-ci de le remercier en son nom d'abord, puis au nom de Louis XIV et d'Anne d'Autriche qui tous deux sont tombés d'accord que Fouquet est « plein d'un zèle très effectif et qu'on fait cas d'un ami tel que lui ». Leurs Majestés, écrit encore Mazarin, conserveront le souvenir de l'effort que vient de faire le Surintendant et du succès qui l'a suivi. Le cardinal est en veine d'éloquence et de bonhomie lorsqu'il trace cette lettre. Mais Fouquet le sait âpre au gain, rusé, dissimulé. Ce grand ministre n'a rien de français. Son caractère fait ombre à son génie. Aussi, combien de missives pleines d'amertume et de colères on pourrait opposer à la noble dépêche datée de La Fère ! L'impatience du cardinal éclate lorsque le Surintendant aux abois tarde de quelques jours à lui solder une dette au compte de l'État. Son avarice ne sait pas attendre. Il menace, il trahit. En présence d'un pareil homme, que Colbert excite à renverser le Surintendant, Fouquet se tient sur ses gardes. Son

rêve est de ne pas descendre du pouvoir et d'accroître encore son influence. Déjà Servien est mort et la surintendance ne compte plus qu'un titulaire. Mazarin se fait vieux. Pourquoi Fouquet, successeur de Servien, ne serait-il pas un jour le successeur du cardinal? Pourquoi? L'écureuil infatigable et nerveux qui toujours garde une attitude verticale sur les armoiries du Surintendant est l'emblème du triomphe. *Quo non ascendet?*

N'en doutons pas, Fouquet vise haut et loin. Pour atteindre à son but il veille à tout. Il a ses amis, ses serviteurs, ses affidés, ses confidents. Laforêt, le domestique dévoué, Gourville le secrétaire avisé, l'homme de ressources, Mlle de Trécesson à la cour de Savoie, Mme du Plessis-Bellière, à Paris, apportent, à des degrés différents, l'utile concours de leurs découvertes au Surintendant. Mlle de Trécesson, nièce de Mme du Plessis-Bellière, adresse à sa tante des dépêches chiffrées. Fouquet a des intelligences près du ministre, près de la reine mère, près du Roi. Mais, à la distance où nous sommes des événements, Mme du Plessis-Bellière apparaît comme la plus active et la plus appréciée des conseillères du Surintendant.

Nous n'ignorons pas que la malveillance a dénaturé les relations de Fouquet et de Mme du Plessis-Bellière. Mais, à notre avis, la veuve du général tué à Castellamare a droit à un absolu respect. Elle a été auprès de l'homme d'État que Colbert allait supplanter, une sorte de diplomate adroit et sûr, un émissaire de toutes les heures dans la société la plus choisie. M. Lair, le récent historien de Fouquet, a dit de Mme du Plessis-Bellière : « Elle était l'amitié, non pas l'amour. » M. Camille Rousset, rappelant un billet anonyme trouvé dans les papiers de Fouquet lors de son arrestation, observe que l'auteur de cette lettre très passionnée se dérobe aux investigations les plus patientes, puis il ajoute : « Ce n'est certainement pas la marquise du Plessis-Bellière, qui, de même que Madame de Sévigné, son amie, courtisée par Fouquet peut-être, n'a jamais été sa maîtresse. »

Ces affirmations répondent à notre sentiment personnel, et il nous plaît d'être en parfait accord sur un point délicat avec MM. Lair et Camille Rousset. De longue date déjà nous nous étions fait une conviction sur le rôle que remplit Mme du Plessis-Bellière dans l'entourage de Fouquet. C'est un rôle politique accepté par une femme de tête et une amie. La marquise n'est plus jeune; elle a

dépassé cinquante ans lorsque Fouquet vient au secours du Roi dans la circonstance dont nous parlons plus haut. En effet, elle mourra centenaire en 1705, ce qui oblige à inscrire sa date de naissance sous le millésime de 1605. Le Surintendant n'a pas cet âge, il s'en faut. Il compte dix ans de moins que son amie. Aussi la marquise consent-elle, le 31 mars 1656, à tenir sur les fonts un enfant de Fouquet. Le titre quasi maternel qu'elle accepte en devenant la marraine de la petite Marie Fouquet laisse présumer de sa part d'affectueuses relations avec la femme du Surintendant.

Mais le motif principal de l'accusation portée contre la marquise, c'est la dot de sa fille qu'elle dut à la générosité de Fouquet. Catherine de Rougé du Plessis-Bellière épousa François de Bonne de Créqui, tour à tour général des galères et maréchal de France. Or, la veille de son mariage, elle reçut en dot 200,000 livres que lui offrit le Surintendant. Cette générosité de la part d'un homme dont le faste eut toujours pour objet une action noble n'a rien qui surprenne. N'oublions pas que Fouquet avait une fortune personnelle considérable. Il était millionnaire avant d'entrer aux affaires. Sa charge de procureur général, celle de Surintendant ne furent point honorifiques. La libéralité de Fouquet à l'égard de la jeune Catherine de Rougé est un cadeau de grand seigneur et d'ami. Lui reprocher cet acte, c'est le blâmer d'avoir si royalement agi envers La Fontaine, Félibien, Puget, Pellisson, Le Brun, Girardon, Molière, Poussin, Bertinet, Israël Silvestre, La Quintinie, Lepautre, c'est-à-dire les gens de lettres, les poètes et les artistes de son époque. Ne pouvait-il donc honorer de ses largesses le nom, la jeunesse et l'amitié ?

Cependant le grief de la postérité contre Mme du Plessis-Bellière n'a pas d'autre base que la jalousie provoquée par cette dot de 200,000 livres. Aucune pièce authentique ne permet d'étayer une accusation contre la marquise. Je sais bien que M. Chéruel, faisant allusion au billet anonyme découvert chez Fouquet, est moins affirmatif que MM. Lair et Camille Rousset relativement à l'auteur de ces lignes enflammées. Toutefois, s'il ne se refuse pas à les attribuer à Mme du Plessis-Bellière, il a soin de nous faire part de ses doutes, de son hésitation. Somme toute, il n'émet qu'une opinion gratuite et personnelle. Walkenaër a mis au jour une lettre de Mme du Plessis relative à Mlle de La Vallière, mais ce factum provient d'un libelle paru

seulement en 1789, *La Bastille dévoilée*, et l'honnête historien de La Fontaine ajoute aussitôt que cette pièce « soi-disant trouvée chez Fouquet lui a paru supposée ». Lorsqu'on se reporte à l'acharnement sauvage que les ennemis du Surintendant ont mis à tout saisir en 1661 dans ses habitations de Vaux, de Saint-Mandé, de Paris, il serait bien étrange que des écrits compromettants eussent échappé à leurs recherches et fussent demeurés secrets jusqu'en 1789. M. Walkenaër a raison de ne pas attacher de crédit à *La Bastille dévoilée*, en ce qui touche Fouquet. M. Taschereau, dans son *Histoire de Molière*, se montre cruel à l'égard de Mme du Plessis-Bellière, et M. Taschereau s'appuie sur une page citée par Conrart. Celui-ci du moins est un contemporain de sa victime. Mais M. Cheruel, dans ses *Mémoires sur la vie de Fouquet*, nous avertit de nous méfier. « Si les pièces transcrites par Conrart et Vallant, écrit M. Chéruel, ne sont pas de pure invention, le texte en a été défiguré. » Que pèsent, dans ces conditions, les témoignages portés contre la marquise du Plessis-Bellière ? Un billet anonyme est la source d'un procès de tendance qui se poursuit et se ravive à l'aide de pièces apocryphes ou falsifiées.

Revenons donc à la conclusion de M. Lair sur la marquise : « Elle était l'amitié, non pas l'amour. »

Louis XIV confirme cette opinion. La rigueur exceptionnelle avec laquelle on en usa vis-à-vis de Mme du Plessis-Bellière dès l'arrestation de Fouquet, prouve qu'on se savait en face d'une femme dévouée, mue par un sentiment plus désintéressé, plus froid, partant plus redoutable que ne saurait l'être la passion. La passion s'affole, l'amitié raisonne. Aussi la marquise fut-elle immédiatement exilée à Montbrison, pendant que des fouilles minutieuses étaient pratiquées dans sa résidence de Charenton. Mme du Plessis-Bellière subit d'ailleurs le sort de Mme Fouquet et des frères du surintendant exilés dans les directions les plus diverses. Elle fut traitée comme les gens de la maison.

Nous la comparions tout à l'heure à Gourville. Ce rapprochement n'est pas sans justesse durant les années de fortune de Fouquet. Au lendemain de la condamnation de l'homme d'État, c'est à La Fontaine, à Pellisson, à Le Brun, à d'Ormesson, à Mme de Sévigné qu'il convient de comparer Mme du Plessis. Elle se mêle à leur groupe. Comme eux, elle garde avec fermeté, avec ardeur, la mémoire

du bienfaiteur et de l'ami. C'est le front haut qu'elle le défend. Une pareille attitude indique assez que rien dans le passé ne l'inquiète, qu'elle n'a pas à craindre la médisance d'un monde trop disposé à remuer les cendres du foyer voisin, à scruter le secret des jours de jeunesse et de splendeur. Elle sait que nul ne se méprendra sur le caractère de son attachement à l'égard du prisonnier de Pignerol, que la piété publique a surnommé « l'illustre malheureux ».

D'ailleurs nous ne sommes pas tout à fait dépourvus de renseignements sur Mme du Plessis-Bellière. Des Mémoires écrits de son vivant et demeurés inédits jusqu'en 1889, c'est-à-dire jusqu'à hier, nous permettent de pénétrer chez elle, à Charenton, et de dire quels étaient ses occupations et ses goûts à l'époque de ses rapports suivis avec Fouquet.

Claude Nivelon, peintre ignoré, mais disciple attentif de Le Brun, a raconté la vie de son maître dans un manuscrit fort étendu. Le Brun, peintre de Fouquet, avant d'être aux ordres du Roi, fut invité par Mme du Plessis à doter sa galerie de divers tableaux, à faire son portrait et, en fin de compte, à décorer les murs de sa demeure. Ces travaux furent exécutés entre 1654 et 1660.

Vous êtes bien de mon avis? Je ne sais rien de plus révélateur qu'un livre ou un tableau. Le « dis-moi qui tu hantes » est plus vrai lorsqu'il s'agit d'une bibliothèque privée, d'un cabinet de peintures ou de dessins que si on l'applique aux personnes. Car il ne dépend pas de chacun de ne hanter que des hommes de son choix. Les relations sociales, des devoirs professionnels, le hasard des circonstances font le milieu. Telles personnes que nous ne songions pas à rechercher s'attachent à nous et nous poursuivent. Il n'en est pas de même du livre. On s'informe, avant de l'acquérir, de ce qu'il renferme, de l'auteur, du format, de l'aspect, du prix. On ouvre le journal, les revues en vogue; on consulte le bulletin bibliographique afin de voir si le livre convoité sera l'objet d'un éloge autorisé. Advient-il, par exemple, que M. Camille Rousset, l'historien de Louvois, consacre cinquante pages à l'analyse du livre de M. Lair sur Nicolas Fouquet, l'hésitation n'est plus possible et l'histoire du Surintendant a sa place sur le rayon préféré de la bibliothèque des hommes d'étude.

Mais, je l'accorde, on peut tenir caché son livre de chevet et dérouter ainsi l'observateur qui s'apprête à surprendre nos aspira-

tions ou nos penchants. Au reste, le meilleur livre est un tableau fermé ; la peinture, au contraire, est une page ouverte, inévitable, lisible à toute heure, dénonciatrice au premier chef. On ne cache pas un tableau ; on l'expose au plein jour. Aussi je ne voudrais pas me prononcer sur la tendance d'esprit d'un bibliophile en puisant au hasard dans ses vitrines, tandis que les toiles d'une galerie trahissent sans rémission l'amateur qui les a rassemblées. Son goût, ses préférences, sa valeur morale, tout son être se révèle dans les œuvres peintes dont il s'est entouré, sur lesquelles son regard se fixe à tout instant.

Le cabinet de Mme du Plessis-Bellière renfermait, vers 1658, un tableau de Le Brun qui décida de la fortune du peintre. Il représentait le *Christ au Jardin des Oliviers* ou, comme on disait alors, la *Prière au Jardin*. Fouquet se prit un jour à faire l'éloge de Le Brun devant Mazarin. Le cardinal voulut voir un spécimen du talent de l'artiste. Et celui-ci pria la marquise de permettre que sa toile la *Prière au Jardin* fût portée chez le premier ministre. Mme du Plessis y consent. Mazarin trouve la peinture à sa convenance et, sans y mettre plus de façon, il ordonne qu'on la place dans la ruelle de son lit. Voilà Le Brun tenu de recommencer sa composition pour la marquise.

A peine la copie est-elle portée à Charenton que Mazarin, se trouvant en conversation avec Anne d'Autriche, vante le mérite de l'artiste aux ordres de Fouquet. A son tour, la reine mère demande à juger par ses yeux des ouvrages du peintre. Le cardinal, comme la fourmi de la fable, n'est pas prêteur. La pensée ne lui viendra donc point de se dessaisir d'un tableau qui ne lui a coûté que la peine de se l'approprier. Il avise Le Brun des bonnes dispositions de la reine. Anne d'Autriche est prête à le recevoir. Mais il devra se munir de l'une de ses peintures. Et Le Brun de courir à Charenton d'où il rapporte la *Prière au Jardin* qui, cette fois, prendra place dans l'oratoire de la reine mère. La marquise du Plessis-Bellière en est pour son obligeance. Mazarin doit rire sous cape.

Rassurons-nous. Le Brun peut s'y reprendre, n'est-il pas le peintre attitré de la marquise ? On le voit en effet interrompre de temps à autre ses grandes décorations de Vaux-le-Vicomte et de Saint-Mandé pour travailler à Charenton. Certes, ses tâches sont diverses.

Fouquet est dans l'ivresse du succès; il s'abandonne aux rêves d'une ambition sans bornes. Ce qu'il exige de son peintre, ce sont des allégories, des scènes mythologiques, des emblèmes de puissance, de grâce et de volupté. Ici, c'est le *Triomphe de la fidélité*, l'*Apothéose d'Hercule*, *Cérès, Jupiter*, *Mercure et Mars;* plus loin, *Diane descend de l'Olympe*, la *Vérité*, le *Secret*, le *Sommeil*, et leurs symboles ingénieux se prêtent, sous le pinceau fertile de Le Brun, à des compositions frivoles où l'adulation des clients de Fouquet trouve un aliment à l'éloge du fastueux ministre. Dans sa résidence de Saint-Mandé, le Surintendant demande à Le Brun de raconter, à l'aide des emblèmes les mieux faits pour flatter son orgueil, le *Lever du Soleil*, c'est-à-dire l'aurore d'une existence princière, quasi royale; les premiers pas dans une carrière illustre et radieuse de l'homme supérieur que la fortune accompagne et que les revers ne sauraient atteindre...

Autres sont les peintures dont Mme du Plessis-Bellière aime à s'entourer. Entrons dans l'oratoire du château de Charenton. Il est entièrement décoré par Le Brun. Les sujets traités sur les parois remplissent trois zones horizontales. La partie supérieure comprend un *Christ à genoux dans le désert*, *Saint Joseph en méditation*, *Sainte Anne en prières*, le *Repentir de saint Pierre*, *Sainte Marie-Madeleine dans le désert*. Dans la zone intermédiaire, l'artiste achève de peindre *Saint Paul, Saint Antoine*, *Saint Jérôme, Sainte Marie l'Égyptienne*. Dans la zone inférieure Le Brun s'apprête à grouper huit chefs ou réformateurs d'ordres religieux, depuis saint Benoît jusqu'à sainte Thérèse et à sainte Catherine de Sienne. Voilà pour l'oratoire. Mais la piété de la châtelaine n'est pas satisfaite, et le peintre de Fouquet compose encore pour Mme du Plessis, c'est Nivelon qui parle : « une Tête de Christ, sur lapis, rappelant les Saintes Faces, communément appelées « Voile de Véronique », pour l'exécution de laquelle Le Brun s'inspirera des traits « de l'un de ses meilleurs amis, le sieur Valdor ». Enfin la marquise, née Suzanne de Bruc, demande à Le Brun de peindre pour sa galerie la *Protection de sainte Suzanne dans sa prison*.

Nous en savons assez pour constater combien la demeure de Mme du Plessis-Bellière formait un singulier contraste avec les somptueux châteaux du Surintendant. Fouquet, homme de plaisir, ne

demande à son peintre que des images souriantes, de vaines apothéoses. Son amie, « faisant ses plus chères occupations de la retraite du monde après la mort de Monsieur son époux », c'est un mot de Nivelon, s'entoure de tableaux sévères, capables de maintenir son esprit dans le recueillement qui sied à son deuil. C'est ainsi, pour le dire en passant, que les caractères d'une grande époque se dessinent fortuitement à mesure que l'histoire poursuit son œuvre. Un chroniqueur sans renommée éclaire d'un jour imprévu l'attachante physionomie d'une femme qui s'est honorée par l'ardeur de son dévouement à la cause d'un homme en disgrâce. Le malheur a peu de courtisans !

Que sont devenues les peintures de Charenton ? Le temps les a dispersées, sinon détruites. Une seule toile fait exception : c'est le portrait de Mme du Plessis qu'il nous a été donné de retrouver.

Elle porte le costume de la reine d'Halicarnasse, Artémise II, veuve de Mausole, à jamais célèbre par le culte dont elle entoura la mémoire de son mari. La marquise, au lendemain de la mort tragique du général sur le rivage de Castellamare, voulut que le peintre fît allusi on à son veuvage, et Le Brun l'a représentée assise, les yeux en larmes, les mains croisées sur une urne d'or délicatement ciselée, telle que les anciens les voulaient choisir pour enfermer les cendres de leurs morts. L'abattement de cette jeune veuve impose. Artémise tient le regard dirigé vers le ciel. Elle est vêtue d'une robe bleue que recouvre une sorte de tunique de couleur orange doublée de vert. Sur ses tempes un diadème orné de perles et de brillants. Sa chevelure blonde, dénouée, se répand sur ses épaules, sur ses mains et sur l'urne funéraire qui lui sert d'appui. Les bras et le cou sont nus; les pieds sont chaussés de sandales. L'attitude abandonnée du personnage et l'expression des traits trahissent une profonde douleur. Sur les dalles une couronne de lauriers. Au fond l'entrée d'une galerie. Derrière Artémise une colonne à laquelle est fixée une tenture monochrome qui se déroule en plis opulents sur le fond. Au premier plan, un Amour éploré, nu, debout, nonchalamment accoudé sur les genoux de la reine d'Halicarnasse, foule aux pieds la couronne inutile de Mausole et tient d'une main distraite son flambeau renversé au-dessus des pièces éparses de l'armure du roi, l'épée, le casque et le bouclier.

Cette page historique est précieuse à plus d'un titre. Elle est une



des rares peintures de Le Brun exécutées avant 1660 et permettant de le surprendre dans sa première manière. Le petit Amour, très monté de tons, très moelleux, est fait pour troubler la critique. Cette figure révèle des tendances flamandes. N'en soyons pas étonné. Le Brun, durant cette période où il n'est pas encore aux ordres du Roi-Soleil, emprunte volontiers aux Flamands. L'*Intérieur de la famille Jabach*, l'une des œuvres qui fait le plus d'honneur au peintre et que l'on peut voir au musée de Berlin, est un tableau demi-flamand. Cet ouvrage date précisément de l'époque à laquelle l'artiste fit le portrait de Mme du Plessis-Bellière.

Quel est le possesseur de cette œuvre rare ? Je vais le dire. Je me trouvais, voilà tantôt quinze ans, en villégiature chez des amis fixés en Bourgogne. Un certain jour, nous tombâmes d'accord d'aller voir le château de Bussy-Rabutin. Le propriétaire de ce domaine, le comte Félix de Sarcus, était l'homme affable et distingué par excellence. Mes amis savaient d'avance qu'ils seraient parfaitement accueillis. Or, le château, ses collections diverses, sa tour dorée, sa chapelle ne m'étaient pas connus.

Nous partons en break. Au bout de quelques heures de voyage par une tiède matinée de septembre, nous découvrons l'ancienne demeure où par deux fois Roger de Rabutin, frappé d'une sentence d'exil, dut se retirer sur l'ordre de Louis XIV. « Le château, a écrit Jean-Baptiste César, comte de Sarcus, père du comte Félix, est au haut et à droite de la rue à laquelle il donne son nom, à mi-côte, en face et à près d'un quart de lieue de l'église, qui lui fait point de vue ainsi que toute la rue de la Montagne. Il est élevé sur un parallélogramme entouré de larges fossés d'eau douce et il est flanqué de quatre grosses tours saillantes, placées aux angles du parallélogramme, et marquant les quatre points cardinaux. La tour du levant était le donjon ; elle est voûtée à tous les étages ; on y monte par un escalier tournant en pierre dont l'entrée est sous la galerie. La tour du midi est la chapelle ; celle de l'ouest est appelée Tour dorée. »

On nous conduisit au salon, où nous reçut Mme la comtesse de Sarcus entourée de plusieurs châtelaines des environs, ses amies. Le comte Félix ne tarda pas à paraître. Son sourire aimable était une promesse. A peine se fut-il assuré que j'étais étranger à la contrée,

qu'il offrit de me faire visiter le château dans tous ses détails. Vieilli avant l'âge, le comte Félix souffrait déjà du mal qui allait l'emporter peu de temps après. Son pas était pénible et lent. N'importe, il ne permit pas qu'on le suppléât. Il voulut faire lui-même les honneurs de sa galerie.

Mon lecteur n'attend pas que je décrive ici, même sommairement, les nombreuses toiles assemblées à Bussy depuis deux siècles par des amateurs éclairés. Je m'interdis de parler des peintures commandées par l'auteur de l'*Histoire amoureuse des Gaules* et placées dans la Tour dorée. Quelque envie que j'en aie, je ne transcrirai pas même un des distiques dont Roger de Rabutin, dans sa jactance et sa cruauté, a pris soin d'accompagner les portraits de femmes célèbres de son époque. Artémise m'attend, et son attitude douloureuse stimule ma pitié. En face de cette reine accablée, nous faisons halte. Chacun de nous signale à l'envi l'ampleur de la composition, le choix des détails, le dessin, le coloris. Mais l'interprète le plus sûr des mérites de l'ouvrage, c'est notre hôte, le comte Félix. Nommer Le Brun devant cette page attachante est chose aisée. Sur ce point, pas d'hésitation. Mais le personnage représenté, quel est-il ? Aucun de nous ne le peut dire. Évidemment nous sommes en présence d'un portrait « composé ». Ce n'est point la femme de Mausole qui tout à coup a séduit l'esprit du maître et tenté son pinceau. Le Brun, cela ne fait pas doute, a célébré le deuil conjugal d'une dame de son temps en la drapant dans les longs vêtements de la reine d'Halicarnasse, la grande veuve dorienne. Quelle est cette femme ?

Claude Nivelon était seul en mesure de répondre à notre interrogation. Le digne homme n'a pas négligé de le faire. De la meilleure grâce du monde, il m'apprit un jour, il y a de cela peu d'années, que Mme du Plessis-Bellière devenue veuve, en proie à une douleur profonde, avait voulu posséder son portrait en Artémise ! Et l'élève de Le Brun revient à diverses reprises sur l'ouvrage de son maître représentant la marquise abîmée dans son deuil inoubliable. Les détails sont précis. L'histoire du tableau conservé au château de Bussy se trouvait donc reconstituée. Désormais le personnage anonyme dont l'image nous avait charmés avait un nom ; il convenait de l'appeler Suzanne de Bruc, veuve du général Jacques de Rougé, marquis du Plessis-Bellière.

Tout heureux de ma découverte, j'en informai le comte de Sarcus en lui demandant de permettre que l'œuvre exquise dont il était le possesseur fût gravée. Quand ma lettre parvint à Bussy, en janvier 1887, le comte Félix allait mourir. Ses dernières heures étaient comptées. On lui fit part de ma demande. Le sourire de l'amateur, de l'homme de goût, du chercheur éclaira son visage. Il invita ses proches à ne pas repousser ma requête, et peu après il ferma les yeux.

A quelques temps de là, Mme la comtesse de Sarcus me confiait gracieusement le tableau dont on trouve ici la reproduction. Avec une bonne grâce exquise, Mme de Sarcus voulut bien me dire qu'en accédant à mon désir, elle ne faisait qu'obéir aux dernières volontés du comte Félix.

Mon lecteur connaît maintenant la genèse du portrait curieux de Mme du Plessis-Bellière par Charles Le Brun. Mais les pages qui précèdent renferment, ce me semble, un portrait moral de l'amie de Fouquet. Cette femme dont la demeure est ornée de peintures sévères, qui se plaît à la contemplation des effigies d'ascètes, de cénobites et de saintes, n'a pas été la personne mondaine et sans scrupules dont parle la légende. Des œuvres d'art commandées par la marquise, une seule nous est connue, et cette page est encore une réfutation de la calomnie dont on charge sa mémoire. Cette toile atteste la piété conjugale de Mme du Plessis. Nivelon, d'autre part, d'accord avec ce témoignage, ne dit-il pas que la veuve du général tué au service du duc de Guise, demeura fidèle au souvenir de son mari et vécut dans la solitude après l'événement de Castellamare ? Enfin, les historiens de Fouquet se sont tous inclinés devant l'énergie que la marquise mit à défendre, au péril de son propre repos, le prisonnier de la citadelle de Pignerol.

Ne demandons pas plus. Ce sont là des titres.

HENRY JOUIN.





JOSEPH-BONAVENTURE LAURENS



Peu de lecteurs, sauf ceux qui habitent le Languedoc et la Provence, connaissent le nom qui se trouve en tête de cette page. C'est celui d'un artiste, d'un poète, d'un érudit qu'on pourrait appeler, sans ironie aucune, « un grand homme de province ».

Au moment où il est question de rétablir les anciennes universités et d'en fonder de nouvelles, où l'idée de la décentralisation politique est à l'ordre du jour, où la renaissance du « félibrige » et la formation de nombreuses sociétés régionales, la *Cigale*, la *Pomme*, etc., etc., poussent notre pays à la décentralisation intellectuelle, voilà que la province va devenir à la mode — et les provinciaux aussi. — L'heure peut donc être opportune pour présenter aux lecteurs parisiens un vrai provincial, un des plus dignes par sa valeur de fond comme par sa physionomie singulièrement originale. Il n'existe plus, d'ailleurs, que dans ses ouvrages. Notre étude ne courra donc malheureusement pas le danger d'être considérée commme une réclame ou une œuvre de complaisance. Dans cinquante ans peut-être, ou dans un siècle, quelque fureteur, entrant dans la salle J.-B. Laurens de la bibliothèque publique de Carpentras, y feuillettera curieusement une correspondance manuscrite, en langues diverses, signée J.-B. Laurens, Ingres, Hippolyte Flandrin, Stéphen Heller, Schumann, Mendelssohn, et *tutti quanti*, et trouvera là de quoi exhumer un personnage oublié, à peu près inconnu, à peine signalé de son vivant par quinze lignes du *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau, et après sa mort par de nombreuses mais incomplètes notices nécrologiques. Cette copieuse correspondance sera pour lui tout un riche fonds de docu-

ments historiques, biographiques, esthétiques surtout : mine d'or dans laquelle il n'aura qu'à prendre à pleines mains pour donner à ses contemporains, en leur parlant du dix-neuvième siècle, quelque chose de nouveau. C'est pour venir en aide à ce chercheur futur que nous écrivons la présente biographie.

Ayant connu J.-B. Laurens depuis notre jeunesse, nous manquions cependant de point de repère précis : nous en avons demandé à son frère M. Jules Laurens, le lithographe et peintre orientaliste bien connu, qui nous a envoyé mieux que cela, une véritable étude toute faite. En dehors de quelques souvenirs personnels, c'est donc à M. Jules Laurens que reviendra de droit tout ce que le présent article peut offrir d'intérêt.

J.-B. Laurens, mort le 28 juin dernier à Montpellier, était né le 14 juillet 1801, d'une famille modeste, plus italienne que française, qui avait gardé ses vieilles mœurs, qui cultivait naturellement les arts par tradition et par instinct de race. Il naquit à Carpentras... Les chemins de fer ont changé bien des choses, ils ont fait disparaître, par exemple, l'absurde préjugé qui s'attachait en 1830 et même un peu plus tard à ce nom retentissant. Carpentras, en effet, que les guides des voyageurs recommandent d'aller voir en passant, est une charmante petite ville bien située, entourée de vieilles murailles à la silhouette élégamment grandiose. Nous pouvons en parler sans l'avoir vue, car J.-B. Laurens l'avait portraiturée sous toutes ses faces, dix fois, vingt fois, cent fois. Il a même légué par testament, entre autres choses, à sa ville natale un millier, — vous avez bien lu, un millier, — de dessins et d'aquarelles illustrant la ville et le pays qui l'entoure. Carpentras a été de tout temps un petit centre intellectuel et artistique; les musiciens tant soit peu érudits connaissent les noms des compositeurs carpentrassiens Boudou, Papet, etc. ; mais il n'est pas nécessaire d'être un savant musicographe pour connaître cet autre fils de Carpentras, Michel de Lalande, qui fut le plus grand compositeur français du XVIIe siècle dans le genre religieux, bien qu'il soit plus connu comme l'auteur de la musique de *Mélicerte*.

Dans ce milieu resté jusqu'à présent très éclairé, très vivant, notre jeune héros, Joseph-Bonaventure, se fit une éducation complète et rare, ce qui ne l'empêcha pas d'entrer comme simple commis à la recette générale de sa ville natale. On ne pouvait pas dire de lui ce

que Musset a dit de Stendhal « cet esprit charmant » qui « remplissait si dévotement sa sinécure » ; non, il s'acquittait de sa tâche comme l'aurait fait à sa place tout employé très intelligent et très consciencieux. A vingt-sept ans, il passa à Montpellier, où, dix ans plus tard, changeant de bureau, mais non de carrière, il entra comme secrétaire agent-comptable à l'École de médecine. Il y resta une trentaine d'années et n'en sortit qu'après le temps de droit à la retraite.

Voilà une vie bien terre-à-terre ! Elle fait penser presque irrésistiblement au rond de cuir, symbole de la bureaucratie. Cette existence pourtant ne fut pas subie par J.-B. Laurens, elle fut voulue, choisie, préférée même après des propositions qui l'appelaient à Paris, mais qui, l'absorbant dans une spécialité, — si brillante et si lucrative qu'elle fût, — l'auraient empêché de se livrer au doux péché de gourmandise intellectuelle et de développer librement ses qualités complexes. Une situation provinciale modeste, mais indépendante, était bien mieux en harmonie avec sa philosophie et son absence pour ainsi dire absolue de besoins matériels. Resté provincial par choix, il fut un peu moins et beaucoup plus qu'un Parisien,— si l'on prend le mot dans le sens qui s'applique au grand nombre et non pas aux esprits supérieurs. — Tel qui s'enorgueillit d'être parisien est simplement un raffiné qui ignore la campagne, la province et l'étranger. Donc J.-B. Laurens fut plus que parisien, il fut universel, au courant de tout, parfois même avant le Paris d'élite, pour ce qui touchait à la musique étrangère, par exemple.

Dès sa première jeunesse, la littérature et la science, les langues (il en connaissait à fond et en parlait sept ou huit), les préoccupations de nature et d'art furent son pain quotidien. A trente ans, il portait une encyclopédie dans sa tête énorme, au crâne dissymétrique (Lombroso l'aurait-il mis parmi ses hommes *delinquenti ?*). Il adorait les longs voyages à pied. Il fit, vers 1835, une pérégrination pittoresque et romantique à travers la Provence, en compagnie de quatre hommes de quelque valeur, l'antiquaire Jules Renouvier, le géologue Pittore, le poète Jules Canonge, le dessinateur Férogio. Vous pourriez croire qu'en une telle société le jeune commis à la recette générale dut avoir beaucoup à écouter et à apprendre. Le contraire arriva. Mille sujets de curiosité, mille questions se présentaient à chaque pas, à travers les ruines et les végétations, les rochers et les accidents atmosphéri-

ques, le présent et le passé, les gens et les choses; et toujours J.-B. Laurens, par des explications pertinentes, répondait le premier aux questions posées, quand il ne les prévenait pas. C'était tantôt une vieille église dont il précisait la date de fondation, un terrain dont il contait l'histoire, un fossile qu'il baptisait, une plante, — cueillie par un des voyageurs pour sa rareté, — dont il disait aussitôt le nom en grec ou en latin, en français ou en patois provençal, si bien qu'un des voyageurs, moitié riant, moitié émerveillé d'une telle richesse, d'une telle sûreté d'érudition, s'écria : — « Mais vous êtes donc le père de la nature ! » C'est ainsi qu'il reçut, comme un héros sur son champ de bataille, ce surnom de « Père de la nature » qui lui est resté pendant plus d'un demi-siècle, longtemps après que ses quatre compagnons de voyage l'eurent précédé dans la tombe, et sous lequel le connaissaient en Provence bien des gens qui savaient à peine son véritable nom.

Dans ses pérégrinations infinies, il amassait déjà, au bout de son crayon, des documents bien curieux. Aussi ne doit-on pas s'étonner qu'il ait été un des collaborateurs les plus actifs du grand ouvrage publié par le baron Taylor et Charles Nodier, sous le titre : *Voyages pittoresques de l'ancienne France*. En un temps où la photographie était encore à l'état rudimentaire, ce fut un grand service rendu à l'histoire des monuments que de conserver au moins un souvenir fidèle de tant de ruines depuis lors anéanties. La physionomie des villes et des villages, leurs ruelles formées d'enchevêtrements de pignons, leurs places irrégulières, leurs rivières bordées de maisons qui baignaient dans l'eau, leurs portes cochères aux marteaux de bronze, leurs balcons de fer aux délicats enroulements, tous ces trésors d'art et de pittoresque, détruits par les changements du goût, se retrouveront dans ce bel ouvrage où les planches sont loin d'être d'égale valeur, mais où le moindre dessin peut avoir l'intérêt d'un document historique. Dans un ouvrage analogue, publié par Jules Renouvier sur les *Monuments du bas Languedoc,* l'habileté technique de J.-B. Laurens, son art d'exprimer dans les monuments le caractère de l'époque, purent se montrer plus à l'aise.

La lithographie était son procédé familier de publication ; mais il commençait déjà à entasser dans ses portefeuilles et à faire relier en albums les innombrables dessins ou aquarelles, — vingt à vingt-cinq mille probablement, — dont la production devait être son pain quo-

tidien pendant plus d'un demi-siècle. Il travaillait prodigieusement vite, mais non pas seulement avec la main. En copiant la nature, il réfléchissait aux lois suivant lesquelles les objets naturels doivent être, sinon modifiés, choisis du moins, pour se traduire en œuvres d'art. Dès 1846 son siège était fait, ses idées fixées ; il publia dans le premier volume de mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier, un *Essai sur la théorie du Beau pittoresque,* ouvrage dont le perfectionnement devait l'occuper pendant trente ans, qu'il publia trois fois, à quinze ans d'intervalle, et qui empêchera son nom de disparaître avec lui. Nous dirons tout à l'heure quel en est le principe et ce qui en fait l'originalité.

Mais la musique, peut-être plus encore que la peinture, était l'objet de ses prédilections. Depuis l'âge de cinq ans, il avait chanté, joué, étudié la grande musique, celle des maîtres. A quel âge commença-t-il à faire sa partie de soprano dans les admirables chœurs religieux de Lalande ? Il ne s'en souvenait plus lui-même. C'est un beau privilége que d'avoir été ainsi nourri, dès l'abord, de la plus pure ambroisie. Quel est celui de nous qui n'a pas eu à purifier son goût, plus ou moins gâté dans l'enfance par les orgues de barbarie et même par les musiques militaires, forcées de conformer leurs programmes au goût du public moyen ? Le petit Joseph-Bonaventure n'eut jamais besoin d'une telle épuration ; les premiers mots de la langue musicale qu'il apprit dans son milieu étaient déjà de la plus belle époque classique ; les romances vulgaires, les rythmes de carrefour avaient glissé sur son organisation musicale sans y laisser de trace, à peu près comme les paroles grossières qu'une jeune fille bien élevée peut entendre dans la rue glissent sur le pur cristal de son âme.

Au point de vue technique il était extraordinaire, non pas certes par la virtuosité, mais par la science. Tous les cours d'harmonie, de fugue et de contrepoint lui furent promptement familiers ; mais, chez lui, l'érudition était chose vivante ; sa forte éducation musicale lui permettait de lire une partition d'orchestre aussi facilement que d'autres lisent une œuvre littéraire. Quand il partait en chemin de fer, un portefeuille sous le bras et sa boîte à couleurs dans sa poche, pour aller « à la chasse aux motifs pittoresques », presque toujours, en même temps, à défaut d'une partition d'orchestre qui eût été encombrante et surtout prétentieuse, il avait soin d'emporter quelque

récente publication musicale, recueil de morceaux de piano, de romances avec ou sans paroles, et se délectait à les lire, écoutant chanter cette musique idéale que rythmait le bruit du wagon sur les rails.

Un jour, au moment de partir pour un de ces petits voyages de vacances ou peut-être même tout simplement de dimanche, il acheta, chez le marchand de musique de la Grand'Rue de Montpellier, quelques morceaux de piano d'un artiste encore inconnu, qui s'appelait Stéphen Heller. — « Voyons ce que c'est, se dit-il; je lirai cela en route ». Il lut et fut émerveillé. C'était une œuvre de grand musicien qui venait de paraître, une œuvre émue et savante, délicate et puissante, poétique surtout ; l'œuvre, avec cela, d'un homme qui devait être un admirable exécutant. Le soir même, il écrivit à Stéphen Heller, à l'adresse de son éditeur, — pour le remercier des belles émotions que sa musique lui avait fait éprouver. En ce moment-là, nous l'avons dit, Stéphen Heller était complètement inconnu : il éprouvait encore les déboires cruellement inséparables, on ne sait pourquoi, — ou on le sait trop, — des premières tentatives d'un débutant pour être écouté. Le pauvre musicien passait précisément par une de ces heures de détresse morale que tant d'autres ont connues, il avait assez de la lutte et pensait vaguement au suicide. La sympathie de J.-B. Laurens arriva juste à point pour le réconforter ; il y répondit avec effusion, racontant ses misères, mais aussi sa joie d'être apprécié, et les deux hommes restèrent amis jusqu'au bout. Heller malheureusement devait s'en aller trop tôt.

C'est ainsi que notre provincial trouvait le moyen de forcer la sympathie et l'affection des grands hommes. Il n'employait pas ce moyen à la portée de certains quémandeurs d'amitiés illustres, qui consiste à comprendre, à admirer, à féliciter les grands hommes après le grand éclat des succès : non, il devançait le suffrage de la foule, parfois même celui des gens de goût. Avec une sûreté de jugement presque infaillible, il disséquait la nouvelle œuvre à peine parue au jour, faisant la part de la science, du sentiment, de l'originalité dans les formes mélodiques ou dans les combinaisons orchestrales, et prédisant le succès assuré non pour le lendemain, mais pour un jour plus ou moins éloigné. La chute même d'une œuvre musicale ne l'émouvait pas outre mesure : il se rendait compte que des qualités trop originales, en musique plus que partout ailleurs, sont un

élément d'insuccès, et alors, quelle joie de pouvoir écrire à l'auteur : — « Vous avez telle et telle qualité que j'apprécie et qui sera comprise un jour de tous. »

Il ne se contenta pas d'écrire aux grands musiciens pour leur montrer qu'il était capable de les comprendre ; il profita plus d'une fois des vacances d'été pour aller les voir chez eux. Le hasard le servait, ou plutôt il créait le hasard même par la variété de ses aptitudes ; un jour, par exemple, un érudit parisien parla devant lui de quelques instruments de musique du moyen âge : il répondit en montrant une des cinquante-cinq planches publiées dans son *Voyage d'art à Majorque* (Arthus Bertrand, 1840). Cette planche reproduisait fidèlement les anges de l'autel et du portail de la cathédrale, ainsi que ceux du portail de Saint-Michel, à Palma, tenant chacun dans leurs mains un des instruments suivants : psaltérion, pandore, vielle ou viole, positif (c'est-à-dire petit orgue portatif), douçaine (hautbois grave) luth, pipe ou fistule (flûte droite), bedon (tambour) et nacaires (deux tambours accouplés, de grandeurs différentes). L'érudit, enchanté, apprenant en outre que J.-B. Laurens était un admirateur du génie musical de Cherubini, le présenta au maître, déjà très vieux. Cherubini, outre la musique, avait deux passions, le dessin et la botanique ; il trouva si bien à qui parler, que la conversation de ce maître avec un provincial presque inconnu dura tout l'après-midi. Nous supposons pourtant que la musique ne fut pas étrangère à l'entretien. Cherubini, par parenthèse, fut toujours grand admirateur de la beauté physique. Il aimait que ses élèves fussent jolies et même bien faites au point de vue sculptural. On dit même qu'une fois il avait refusé une élève à l'examen d'entrée, mais qu'un de ses amis lui dit : — « Voyez donc quel torse merveilleux elle a ! C'est une vraie statue antique », et cela le fit aussitôt revenir sur son jugement.

J.-B. Laurens allait donc chercher les grands hommes chez eux. A plusieurs reprises, pendant les vacances, il fit le voyage d'Allemagne. Il y connut intimement un bon nombre de musiciens parmi lesquels les deux plus grands, Mendelssohn et Schumann. Il passait de longues heures chez eux, il vivait avec eux sans familiarité vulgaire, mais en camarade d'art. Sa plus grande joie était de jouer avec Mendelssohn, à quatre mains, quelques-uns des innombrables chefs-d'œuvre de

Sébastien Bach. Il payait sa bienvenue en dessins, en portraits au crayon. Mais Mendelssohn ne se croyait pas quitte, et, sachant combien son hôte aimait à l'entendre, il payait à son tour en musique. « Je vous dois encore deux morceaux, lui disait-il ; que voulez-vous que je vous joue ? » Laurens demandait la fugue de tel morceau, le prélude de tel autre. Les comptes s'embrouillaient ; il y avait parfois un dessin, parfois un morceau de trop ; mais personne ne se plaignait jamais, et c'étaient des joies sans fin, de ces joies qui parfument de leur souvenir tout le reste de la vie. Avec Schumann, les comptes étaient encore moins bien tenus, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de comptes du tout. Mais les choses se passaient absolument de même, avec l'appoint du talent de pianiste de Clara Schumann.

Tout cela à l'époque où Mendelssohn n'était presque pas connu en France, où Schumann encore tout à fait inconnu chez nous, ne pouvait pas même penser à y être discuté. C'était le temps où l'Allemagne, divisée en très petits États, ne rêvait pas encore de gloire militaire. Ses capitales provinciales, si on peut ainsi parler, qui produisaient peu de bonne peinture ou de bonne littérature, vivaient d'une vie musicale intense. Les sociétés de musique y étaient nombreuses, composées d'hommes et de femmes de tous les rangs de la société : une belle voix et une bonne éducation musicale, aidées d'un peu de tenue, permettaient à celles qui n'avaient pour elles ni noblesse, ni fortune, de pénétrer dans ces sanctuaires sur la porte de l'un desquels on pouvait lire cette belle sentence : *Res severa est verum gaudium.* Depuis lors, l'Allemagne a quelque peu changé, même en musique ; les temps sont venus où plusieurs de ces puritains ont suivi plus assidûment les représentations des pièces d'Offenbach que celles des chefs-d'œuvre de leurs propres maîtres ; mais l'âge d'or que nous décrivit maintes fois J.-B. Laurens n'en a pas moins existé.

Ces gens instruits dans leur art pouvaient se donner des plaisirs de rois, des festins de dieux. Ils se réunissaient pour faire couramment ce que la *Concordia* de Paris réalise de temps en temps par des efforts exceptionnels, ce que la merveilleuse entreprise de M. Charles Lamoureux a fini par rendre possible chez nous avec une perfection incomparable ; ils exécutaient les oratorios des grands maîtres ; ils exhumaient, sous la puissante impulsion de Mendelsshon, les

œuvres colossales, pour la plupart inconnues, de l'Homère de la musique, Jean-Sébastien Bach.

Laurens connaissait depuis longtemps le *Clavecin bien tempéré,* dont il faisait son pain quotidien : mais il n'avait jamais eu l'occasion d'entendre une grande composition chorale de ce maître. L'audition de la *Passion selon Saint Mathieu* fut pour lui une foudroyante révélation. Jamais il n'eût imaginé qu'avec les sept notes de la gamme on put ainsi donner l'impression d'une prodigieuse architecture, aux arceaux multipliés et inextricablement enchevêtrés, dans laquelle pourtant on sentait une puissante unité, une profonde et souveraine harmonie. Longtemps après que le bâton du maître de chapelle fut rentré dans son étui, Laurens était encore là, dans l'église déjà vide, tout tremblant d'émotion, ne pouvant arriver à se ressaisir. Cette journée fut un des grands événements de sa vie. Depuis lors, son admiration pour le vieux Bach ne fit que croître. Il fut naturellement un des premiers souscripteurs à la magnifique publication des œuvres complètes de Jean-Sébastien Bach, qui a certainement renouvelé toute la musique moderne par son influence directe ou indirecte, visible ou cachée, avouée ou inconsciemment subie.

J.-B. Laurens jouait du Bach toutes les fois que l'occasion s'en présentait, ou même sans occasion. Il en jouait pour lui tout seul chaque jour, ce qui ne l'empêchait pas de connaître tout ce que l'art musical a produit de vraie musique dans tous les temps et dans tous les pays, — à peu près comme un fidèle ferait journellement sa prière à son Dieu, mais connaîtrait les noms de toutes les puissances qui entourent le roi du ciel. — Une chose qui nous étonnait toujours à cette époque, déjà lointaine, hélas! c'était de l'entendre comparer les autres génies de la musique entre eux et avec Sébastien Bach. Il attachait une importance énorme, non toutefois exclusive le moins du monde, à la puissance qu'on pourrait appeler architecturale dans la musique. A ce point de vue particulier, aucun maître ne résistait pour lui à la comparaison avec Bach : Hændel, clair, puissant, noblement majestueux, aux mélodies d'une merveilleuse franchise, d'une vérité d'impression saisissante ; Beethoven, personnification de l'amour le plus exalté et toujours malheureux, dont l'œuvre entière dit et crie : « Je suis pauvre, je suis laid, je suis sourd, je suis rebuté de

tous, de toutes, — et quelque chose me dit pourtant que je suis supérieur aux heureux de ce monde » ; Weber, dont le *Freyschütz* lui semblait être le roi des opéras ; Méhul, avec sa poésie biblique et idyllique ; Gluck avec sa sensibilité profonde et dramatique ; Haydn et Mozart, si distingués toujours, parfois même si grands ; tous les maîtres, en un mot, dont il comprenait, dont il aimait profondément les qualités diverses, lui paraissaient, au point de vue de la puissance de conception, « très faibles », quelque chose (en exagérant beaucoup et en plaisantant un peu) comme des amateurs qui n'auraient guère eu d'instruction musicale, mais qui seraient très bien doués. Il était pourtant très loin de n'accorder à Sébastien Bach qu'une supériorité en quelque sorte scientifique. Il savait mieux que personne combien le calcul, les combinaisons froidement savantes, avaient peu à faire avec le génie de cet homme, dont les œuvres ont un tel caractère d'aisance dans la force qu'elles ont dû être évidemment coulées d'un seul jet, outre que leur nombre même prouve qu'elles furent presque improvisées. Il avait pleuré aux accents de certains passages de la *Passion*, plus expressivement dramatiques, plus profondément émouvants que toute autre création humaine. Et, là même où l'émotion semble interdite, dans les fugues du maître, par exemple, il était loin d'accepter l'opinion de ceux qui n'ont pas vécu en assez profonde et assez longue intimité avec le vieux Bach. — Un soir de décembre 1860, à l'heure où son grand atelier aux fenêtres ogivales n'était plus éclairé que des faibles lueurs du soleil couché, le « Père de la nature » se mit devant son harmonium et joua une fugue de Bach bien connue, dont le motif ressemble à un hymne du chant grégorien. L'harmonium enflait ses sons comme ceux d'un orgue, l'atelier vide et sombre s'élargissait comme une vaste nef, la grave mélancolie du vieux maître d'Eisenach s'épandait en accents sublimes, et l'homme qui traduisait toutes ces nobles choses, — bien qu'il ne fût nullement beau lui-même ni de visage ni de stature, — participait en quelque façon de leur noblesse et de leur grandeur, comme un prêtre qui officie. Quand il eut laissé résonner et mouvoir lentement l'accord final, il resta quelques minutes absorbé sans tourner la tête, oubliant peut-être qu'il avait eu un timide et discret auditeur. Revenant à lui peu à peu, et comme parlant à lui-même dans un demi-rêve : — « Je ne conçois pas, dit-il, que l'on ne trouve dans Bach qu'un arrangement de notes. Comme

sentiment et comme style, c'est à une hauteur infinie; et je me demande dans quelle sphère d'idées a dû vivre cet homme pour y atteindre si constamment... » Puis, après un nouveau silence : — « Je ne connais qu'un homme qui approche de Bach pour la grandeur du style, c'est Palestrina. Son *Stabat* débute par un chœur de quatre voix qui chantent dans un style doux, mélancolique, comme de la musique de Boccherini... Après quelques mesures dans ce sentiment, quatre autres voix viennent se mêler aux premières et cela fait un ensemble d'un grandiose extraordinaire... Voilà des hommes avec lesquels il fait bon vivre... »

Oui! et il vivait avec ces hommes-là, dans un *Sursum corda!* perpétuel, qui ne lui coûtait aucun effort. Bien au contraire, c'était presque un effort pour lui que de descendre de ces hauteurs pour aller entendre au théâtre ou lire en partition une œuvre moderne. Mais cet effort, il le faisait volontiers, toujours plein de sympathie pour les nouveaux talents, qu'il aimait à saisir à leur éclosion même et qu'il encourageait d'un applaudissement discret. Toute proportion gardée entre un puissant génie créateur et un simple admirateur des œuvres des grands maîtres, on peut dire que J.-B. Laurens, lui aussi, avec son apparence bureaucratique et bourgeoise, a vécu dans une sphère inaccessible au commun des hommes.

Nous avons tort de dire qu'il était un simple admirateur des maîtres. Sans doute, ce n'est pas une forme d'admiration bien banale que celle qui consiste à pouvoir lire couramment leurs œuvres les plus compliquées et les jouer en artiste sur le violon, l'alto, le violoncelle, l'harmonium, le piano et l'orgue. Mais il allait un peu plus loin : il composait lui-même. Le temps, et plus encore l'ambition, lui manquait pour écrire des œuvres de longue haleine ; mais il a produit un *Stabat* pour quatuor de voix de femmes avec accompagnement d'harmonium, et environ deux cents romances, — sur des paroles de tous les poètes de son temps, — qui peuvent bien donner sa mesure comme compositeur. Nous ne voulons pas le grandir exagérément dans ces ouvrages ; mais nous croyons certain qu'il ne lui a manqué, au bon moment, pour avoir réputation et succès, que d'être mis en vue par un chanteur ou, mieux encore, une cantatrice un peu célèbre. Ces aubaines-là ne se trouvent pas sans qu'on les cherche, et le « Père de la nature » ne les cherchait pas. Ce qui

suffisait à son bonheur, c'était, par exemple, en Allemagne, dans une réunion de musiciens de premier choix, ayant chanté quelques-unes de ses compositions, non seulement d'avoir été applaudi et vivement loué, ce qui pourrait être à la rigueur attribué à la politesse des hôtes, mais encore de recevoir, le lendemain, la visite d'un savant musicien et de sa femme presque aussi musicienne que lui, qui venaient le complimenter sur la distinction et l'originalité de ces petits ouvrages.

A notre avis, sa musique peut être comparée, pour la force de conception, à des airs ou des romances de Félicien David. Rien ne prouve, il est vrai, qu'il eût pu faire un opéra : cela demande une sorte particulière d'énergie et de puissance d'agencement; mais enfin c'est bien quelque chose que d'avoir égalé dans le détail un homme qui a eu son heure de célébrité, qui a même touché parfois de près au génie; et nous oserions presque dire que certaines mélodies de J.-B. Laurens dépassent celles de F. David par la sincérité et la profondeur de l'expression.

Il fut, en outre, un remarquable improvisateur. Élevé au milieu des vieux maîtres, il parlait leur langage sans avoir besoin d'y penser. Une de ses joies était de tenir l'orgue, le dimanche. Comme il ne demandait aucune rétribution, il n'avait que l'embarras du choix dans les églises de Montpellier, de Beaucaire, de Carpentras. Plus d'une fois, de fins amateurs de musique sont secrètement allés assister à une messe pour avoir le plaisir de l'entendre. Il jouait, non pas en virtuose, mais en musicien consommé, et jamais il n'était plus lui-même qu'alors qu'il ne croyait pas être écouté. Grâce à notre jeunesse, il voulait bien ne pas nous considérer comme un auditeur incommode, — il savait en tous cas que nous n'avions ni l'autorité ni la sévérité d'un juge, — et c'était une joie pour nous d'aller le rejoindre à la tribune de l'orgue, de voir pour ainsi dire les pensées et les sentiments jaillir sous la pression de ses mains — et de ses pieds grossièrement chaussés — sur les pédales et le double clavier. C'était parfois la grâce qui dominait dans son improvisation, parfois une tendresse en même temps passionnée et religieuse; mais l'improvisation ne courait jamais au hasard, elle était maintenue dans l'unité par les réapparitions du motif mélodique plus ou moins modifié, ici sujet, là accompagnement, que l'on suivait dans des entrelacements sans fin comme les complications d'une élégante arabesque.

Un dimanche de Pâques, à l'heure de l'élévation et de la communion, il joua quelque chose qui ne pouvait pas être de lui. Cela sentait son chef-d'œuvre de maître, c'était d'une ampleur de mélodie qui n'avait rien de commun avec les motifs courts et simples sur lesquels seuls l'improvisation est possible. L'œuvre était belle, un grand souffle religieux la traversait ; on n'aurait pu choisir rien de mieux pour ce moment solennel de la messe. Quand elle fut finie, il tourna vers nous son bon visage illuminé d'un éclair malin : — « Savez-vous ce que je viens de jouer ? dit-il. — Non... — C'est de la musique d'opéra. Mieux que cela : c'est de la musique païenne... L'ouverture d'*Iphygénie en Aulide* de Gluck. » Notre surprise fut grande. Nous aurions cru à quelque beau fragment d'oratorio, tant cela avait un caractère religieux. — « Oui, dit-il en reprenant une des mélodies de l'ouverture, cela était très peu religieux, très dramatique, très passionné en son temps ; il n'y a pas un siècle que cela fut écrit, et pourtant les fidèles ont dû être absolument édifiés. Je savais qu'ils le seraient.. ; je savais que vous-même vous vous tromperiez. Au bout de cent ans, toute musique de théâtre, si passionnée qu'elle puisse être, à la seule condition qu'elle soit belle, se calme, perd ses violences et donne à ceux qui ne la connaissent pas l'impression d'une œuvre religieuse. La passion d'autrefois n'est plus que de la ferveur pour les gens d'aujourd'hui, habitués à entendre exprimer la passion sous de nouvelles formes musicales. »

C'est ainsi que tout lui était prétexte à philosopher, par suite à enseigner. Oh ! ces heures d'initiation, qu'elles sont loin et qu'elles étaient bonnes ! Mais, en somme, le plaisir de les raconter est-il beaucoup moins grand ? C'est un autre plaisir, d'un autre âge, voilà tout. Et même est-il vrai que les heures d'initiation aient fini de sonner ? On apprend tous les jours, pour peu qu'on ait l'esprit ouvert et le sentiment de ce que l'on ignore.

A part ses cinq heures de bureau au secrétariat de l'École, et quelques minutes le matin, il consacrait à l'aquarelle ou au dessin toutes les heures claires; la musique revenait avec le crépuscule. Après le dîner, elle régnait en maîtresse. J.-B. Laurens était le centre d'attraction des éléments musicaux de la ville. C'était lui qui faisait connaître les œuvres nouvelles, françaises ou étrangères ; c'était chez lui ou chez ses amis, mais toujours sous sa direction morale, que

s'organisaient des soirées analogues à celles de l'île Saint-Louis, racontées par Champfleury. Quelques amateurs choisis jouaient avec amour, il y a trente, quarante ans et même davantage, toute la musique de chambre des vieux maîtres plus ou moins oubliés, des jeunes maîtres peu connus ou tout à fait inconnus. Les gens qui passaient dans la rue s'arrêtaient quelquefois sous les fenêtres : ils ne se doutaient pas qu'ils entendaient un fragment de ballet de Rameau, une petite pièce de Couperin, — si délaissé, — un quatuor de Mendelssohn, un quintette de Schumann, un octette de Niels von Gade ; et cela, répétons-le encore, se passait il y a trente ou quarante ans.

Les heures claires de la journée, les heures libres des dimanches, les vacances petites et grandes, étaient consacrées au dessin, à la lithographie, à l'aquarelle. Il faut évaluer à vingt-cinq mille environ le nombre des ouvrages sortis de son crayon et de son pinceau. Cette collection, à ne la considérer que comme un simple recueil de documents, serait déjà incomparable ; à condition de choisir un peu, elle renferme des trésors d'art. Elle est le résultat de cette infatigable « chasse au motif » qui aurait suffi à remplir les journées de tout autre et qui n'occupait cependant qu'une partie des siennes.

Ici nous céderons la parole à M. Jules Laurens, faute de pouvoir dire autrement ni aussi bien que lui : « Castil-Blaze, le voyant toujours rentrer de partout avec un butin de portefeuille, l'avait comparé à certain Père Hilarion *qué sourtié dzamaï sens soûva un' ame ou douas* (qui ne sortait jamais sans sauver une âme ou deux). Sa fécondité incessante, durant plus de soixante ans, n'a rien de comparable, dans tous les temps sans doute, que celle de Gustave Doré. Et quel crayon souple, disert, d'une élocution intarissable, didactique et encyclopédique, faisant heureusement penser au mot de Gœthe : « On « devrait moins écrire et davantage dessiner ! » Il croustillait en trompe-l'œil l'appareil d'un mur roman, les lichens d'une roche, ou caressait dans toute sa limpidité, son idéale vénusté, le galbe des joues et des épaules, le velours des yeux d'une jeune fille. Au cours de soixante années, son crayon, incomparable cicerone, décrivit aux yeux émerveillés les villes, les monuments, les chaumes, les figures, l'infiniment grand du ciel et de la mer, et l'infiniment petit, une fleur, un

insecte des départements de Vaucluse, de l'Hérault, de la Drôme, du Gard, des Bouches-du-Rhône, du Var, dont ses portefeuilles d'aquarelles et de dessins défrayeraient les monographies pittoresques. Il dessinait, dessinait encore, dessinait toujours, à peu près comme un fumeur permanent roule, bourre et fume sa cigarette ou sa pipe. « Attends un moment », lui fait dire à la Mort, lorsqu'elle viendra l'enlever, une poésie de Roumanille, « attends que je te croque « d'abord, tu me croqueras après ! » Au fait, le pinceau, la plume et l'archet ne lui sont tombés des mains que dans les deux ou trois derniers mois de sa vie. Nul plus que lui, certainement, n'a pratiqué le précepte : *Nulla dies sine linea.*

« Il ne voulait pas voir une belle chose, d'autant plus belle la lui vantait-on, ne faire que la voir, c'est-à-dire s'il ne lui était donné de la dessiner. Seules peut-être à l'égal de celle d'une jolie tête de jeune fille, la rencontre et l'étude d'un bel arbre suivant les lois du Beau pittoresque furent les événements les plus passionnants de cette chasse permanente aux motifs. L'heureuse médiocrité de ses conditions domestiques lui était un constant sujet de reconnaissance. — « Notre père, répétait-il, parlant de lui-même et de son frère, nous « a laissé un inestimable capital, le plus réel, la pauvreté, lorsqu'elle « fait travailler et acquérir des goûts distingués, une mise en valeur « personnelle et une vraie considération. » S'il ne produisit pas avec les coups de foudre du génie, aucune de ses œuvres n'en eut, au moins, les fréquentes scories. Le grand sculpteur Pradier, lui crayonnant et dédiant toute une série de charmants dessins de ses statues, inscrivit pourtant au-dessus de sa signature : « A un homme de génie », et J.-B. Laurens l'était vraiment par l'ensemble de sa nature. »

Génie est un mot vague, aux frontières indéterminées. Si on l'applique uniquement aux hommes qui ont créé des chefs-d'œuvre immortels, J.-B. Laurens ne fera pas partie de cette élite. Mais il a réuni en lui des qualités intellectuelles et morales si nombreuses, si variées, si peu habituées à marcher en troupe, que leur ensemble constitue en effet une exception rare comme l'existence d'un homme de génie.

Il a mis beaucoup de lui-même dans son œuvre, mais non pas tout, loin de là. Ses dessins, même les plus remarquables, — et quelques-uns de ses paysages, par exemple, sont au moins égaux aux aquarelles de Gustave Doré, — ne traduisaient qu'en partie la vibration

perpétuelle de son âme à la recherche ou en présence du beau. Cet homme, qui vivait absolument comme un anachorète... sobre, qui ne fumait pas, qui ne buvait pas de vin, qui déjeunait d'une pomme, d'un morceau de pain et d'un verre d'eau, aimait la beauté sous toutes ses formes, la beauté féminine surtout. Quand il rencontrait une jolie enfant ou une belle jeune fille dans la rue, sur une promenade, n'importe où, il n'avait pas de repos qu'il n'eût trouvé le moyen de s'introduire ou de se faire présenter, selon le cas, dans sa famille, pour demander aux parents la permission de lui faire son portrait. Son visage aux lignes incorrectes, ses yeux atteints d'un fort strabisme, ses favoris et ses cheveux gris en broussaille et en coup de vent, son grand col à l'ancienne mode, pareil à un cornet de papier un peu chiffonné, sa longue redingote qui tombait jusque sur ses talons, semblaient au premier abord devoir servir assez mal sa diplomatie. Mais, moins disgracié que Socrate, il avait peut-être autant de charme d'expression et une voix aussi persuasive que celle du philosophe. Aussi obtenait-il des parents, sans difficulté, la permission demandée. Quant aux jeunes filles, c'était mieux encore : il leur témoignait une déférence si respectueuse en même temps que familière, une admiration si attendrie, il les mettait si bien à l'aise, leur jouant sur l'harmonium quelque mélodie touchante et simple, leur chantant quelquefois une de ses romances les plus idéales, qu'elles ne tardaient pas à éprouver pour lui une vive sympathie; et c'était vraiment une chose unique, absolument exquise, que la camaraderie de ces jeunes fleurs avec ce vieux chêne à la rude écorce.

Le sentiment qu'il aimait par-dessus tout à traduire avec son crayon, c'était la mélancolie rêveuse. Il employait tous les moyens possibles pour la faire naître chez ses gracieux modèles; quand une musique bien choisie et bien commentée n'y suffisait pas, il avait une méthode infaillible : il faisait asseoir son modèle dans une attitude conforme au sentiment désiré, lui mettait une fleur dans les cheveux, un morceau de gaze sur la tête, et disait aux parents, aux amis ou amies : « Mon Dieu, que c'est joli ! Que de charme dans cette jeunesse qui ne connaît pas encore les misères de la vie ! Pauvre enfant ! Pauvre petite ! » Et la gentille fillette qui posait se sentait tout à coup malheureuse, d'un malheur purement idéal, elle s'apitoyait elle-même sur son propre sort; sa rêverie prenait la direction voulue, et le peintre et

les spectateurs avaient sous les yeux, pendant quelques minutes, un chef-d'œuvre de poésie et d'expression. Il ne faudrait pas croire que ces paroles, dans sa bouche, fussent un simple subterfuge pour obtenir artificiellement l'expression cherchée; non, il éprouvait, en effet, pour la femme une vénération mêlée de pitié, il sentait en lui-même de véritables révoltes d'esthéticien et d'homme contre les déformations et les misères inhérentes à la maternité. La « pauvre enfant » qui posait devant lui ne savait pas à propos de quoi il la plaignait, mais elle sentait bien qu'il la plaignait sincèrement.

Bien entendu, le peintre cherchait d'abord dans la pose et l'arrangement de son modèle la combinaison pittoresque la plus favorable. Il avait fini par extraire de ses innombrables observations un code de la beauté pittoresque, dont il trouvait l'application dans mille cas particuliers. La moindre promenade dans la campagne, — où nous aimions à le suivre, — était pour lui l'occasion d'une infinité de remarques instructives. Un vieux pan de muraille rongé par la lèpre du temps le mettait en joie : — « Voyez-vous, disait-il, comme les forces naturelles, toujours les mêmes dans l'ensemble, mais toujours changeantes dans le détail, ont mis de variété et d'unité là-dedans! Le hasard est le plus grand des maîtres; c'est lui qui a fait tomber irrégulièrement ces morceaux de plâtre; c'est encore lui qui a disposé ces pierres de forme différente, d'inégale grosseur et de nuances si variées! Voyez comme ces gris, ces jaunes, ces tons moisis, brûlés, roussâtres sont une musique harmonieuse pour l'œil! C'est aussi riche et aussi beau qu'en musique une belle succession d'accords. » Un peu plus loin, c'était le ciel, clair, transparent, parsemé de petits nuages que le soleil inondait d'une lumière oblique, un ciel encadré entre deux murailles noires surmontées de masses de verdure, qui augmentaient encore sa transparence et sa profondeur. Puis c'était une autre harmonie qui l'arrêtait, un accord de lignes, par exemple un gros tronc d'arbre noueux et rugueux, au pied duquel avait crû un rejeton au tronc mince, élancé, exquisement élégant, que surmontait une couronne de feuillage légère comme de la gaze; et le contraste de ces deux formes lui ramenait à l'esprit une comparaison tirée de la musique : c'était pour lui comme une petite partition, où la masse orchestrale cheminait parallèlement à une mélodie ailée, ou encore comme une journée orageuse d'été où le chant d'une cigale mêlerait

sa note grêle au grondement d'une forêt de sapins. Et pendant qu'il parlait, voilà que deux fillettes de quatre à cinq ans, jambes et pieds nus, se tenant par la main, passaient en nous regardant de leurs yeux bleus à travers de folles mèches de cheveux blonds, et le « Père de la nature » s'arrêtait ému, le cœur plein de la plus douce admiration pour ces êtres délicats et fragiles.

Un jour, nous étions allés ensemble au Cros de Miège, dans les environs de Montpellier, près de la grotte de la Madeleine. Il s'arrêtait en route à chaque instant, trouvant partout d'admirables motifs là où son jeune compagnon ne voyait rien ; il nous montrait la belle unité d'une silhouette d'oliviers aux formes arrondies, jamais pareilles, mais toujours « analogues », la suprême élégance d'un bouquet de chênes verts aux troncs élancés. Nous arrivâmes enfin au Cros de Miège, creux de quelques centaines de mètres en tous sens, formé par un antique affaissement du sol, que bordent aujourd'hui des rochers à pic, véritables falaises. Placé sur un accident de terrain, il se mit à dessiner avec sa rapidité et sa justesse habituelles, en s'aidant de la chambre claire pour la mise en place, ce qu'il avait devant les yeux, un magnifique pan de rochers surmonté de chênes verts et, un peu à gauche, une échappée sur la grande plaine. Tout en dessinant, il parlait. — « Ce qui est grand comme dimension n'est pas toujours grandiose, et ce qui est grandiose n'est pas toujours grand ! » disait-il en citant les paroles qu'un peintre allemand, Schirmer, avait prononcées à cette même place quinze ou vingt ans auparavant. Sans arrêter une minute le mouvement de son crayon, il traduisait avec des paroles l'impression qu'il voulait essayer de rendre. Il nous faisait remarquer toute la grandeur, toute l'austérité de ces rochers sévères, l'étrange impression que produit chez l'homme le silence au milieu de la nature ; le calme des lignes horizontales de la mer qu'on apercevait au loin dans l'échappée, leur vaporeux, la paix rassérénante qu'elles semblaient apporter au regard. Et il disait que la nature est toujours belle et grande, qu'auprès d'elle nous sommes comme des fourmis, que les générations humaines passent devant elle sans pouvoir la changer. Tout cela avec un émotion sincère et profonde, plus simplement que nous ne pouvons le faire ici. Trente ans écoulés n'ont pas noyé dans leur brume le souvenir de cette journée, de ce beau soleil, de ce silence solennel, de cette mer lointaine, de ces

rochers tragiques, surtout de cette parole émue qui semblait être l'écho centuplé de nos propres impressions.

Mais encore une fois, s'il voyait bien le côté religieux de la nature, il n'en oubliait jamais le côté pittoresque. Nous avons déjà mentionné le sujet qui devait l'occuper pendant plus de trente ans et se traduire à trois époques éloignées l'une de l'autre, 1846, 1856, 1874, par trois éditions, toujours renouvelées, d'un même ouvrage, l'*Essai sur le Beau pittoresque dans les arts du dessin*. Le reste de son œuvre fût-il condamné à périr en entier, ce qui ne sera pas, ce livre sauverait certainement son nom de l'oubli. C'est une véritable grammaire, moins ambitieuse mais plus pratiquement utile que celle de Charles Blanc, dont nous connaissons d'ailleurs tout le mérite. Cet ouvrage ressemble au premier abord à tous les autres; il traite comme eux de la ligne, du clair-obscur, de la couleur, de la nature et de son interprétation par l'art, de la composition. Mais ce qui en fait une œuvre à part, c'est qu'au lieu d'être un recueil de recettes empiriques, il est vraiment un petit code de lois naturelles, en d'autres termes, de lois fondées sur la nature de l'organisation humaine.

Nous n'avons pas sous la main, en ce moment, la troisième édition de cet ouvrage. La seconde, qui doit être depuis longtemps épuisée, a paru en 1856 chez Paulin et Lechevalier. En attendant de faire un jour une étude complète du livre, nous citerons aujourd'hui un extrait de sa préface, qui dira quelle en est la donnée :

« La beauté pittoresque, moyen ou but des arts du dessin, dépend nécessairement des rapports de lignes, de tons et de couleurs, comme dans l'art musical le charme de la mélodie et de l'harmonie dépend des rapports des sons. Dans cet art, les lois de ces rapports, étudiées de tout temps, sont connues et consignées dans une foule de traités d'harmonie et de contrepoint; tandis que pour la peinture, aucun livre ne présente quelques principes, qui seraient cependant indispensables pour montrer au moins aux élèves la route qu'ils doivent suivre. Aussi, pendant que le musicien instruit dans la théorie de son art, écrit ses compositions avec confiance, sans tâtonnements et sans essais, le peintre trace légèrement en forme d'essai, avec du fusain ses idées, afin de juger par la vue si le rapprochement de telle forme avec telle autre, ou de telle couleur avec d'autres, ne déplaît pas à son œil, dépourvu qu'il est de principes qui établissent *a priori* la bonté

ou la défectuosité de certaines relations de lignes ou de tons. Ce code de principes, qui n'existe pas encore pour les arts du dessin, est ce que nous avons eu pour but de former par le travail qu'on va connaître. Notre livre n'a pas la prétention de donner du génie à personne, ni de trancher des questions d'école ou de style, de réalisme ou d'idéalisme ; c'est une simple grammaire, dont les règles sont applicables à tous les styles, à tous les genres, à toutes les écoles... »

A l'inverse de beaucoup d'autres, ce livre tient tout ce qu'il promet. Les « règles d'harmonie » qu'il pose ne sont pas tout l'art, mais elles sont tout l'art décoratif, en prenant ce mot dans son sens le plus large ; elles sont même quelque chose de plus. Elles ont reçu quelquefois de hautes approbations. Il y a une trentaine d'années environ, son intime ami Hippolyte Flandrin faisait un portrait de femme brune : il lui conseilla, pour donner du piquant au portrait, d'ajouter un col en dentelle blanche, des manchettes, un bracelet de jais. Flandrin s'y refusa avec une ténacité qui ne lui était pas habituelle, craignant que cela ne fît perdre à son œuvre un peu de sévérité et de style; puis il sortit, laissant Laurens seul dans son atelier ; celui-ci prit aussitôt du fusain, de la craie, et traça sur la toile les changements qu'il conseillait. Le lendemain, il alla voir Flandrin, qui se trouvait sur les échafaudages de Saint-Germain-des-Prés, où il était en train d'exécuter ses fresques à la cire. A peine Laurens était-il entré dans l'église, qu'une voix descendant de la voûte lui dit : « Vous avez raison ! » C'était la voix de Flandrin.

Autre suffrage encore plus significatif. Se trouvant chez Corot, il lui indiqua de grands changements à effectuer dans un paysage, en donnant à l'appui certaines règles de son livre sur le *Beau pittoresque*. Corot lui dit: « Vous êtes le seul dont je sente que les conseils ont une base. » Et il suivit en effet ses conseils.

J.-B. Laurens lui-même les a suivis, ses conseils, et il s'en est bien trouvé. Il a quelquefois négligé son dessin, un peu faute d'éducation première, surtout faute de temps ; ses ouvrages n'ont pas toujours l'intimité des Hollandais, par exemple; mais cette réserve faite, il faut beaucoup louer, beaucoup admirer chez lui. Personne n'a mieux su « mettre en place » un paysage, combiner un ensemble harmonieux de lignes, de valeurs et de tons, donner aux ciels un caractère d'accord avec celui des terrains. Ainsi que l'écrit son frère : « Combien

de ces ciels exquis, suaves, ineffables de lumière irisée ou brumeuse, incandescents, mystérieux ou tragiques, n'a-t-il pas créés de son large pinceau de martre et d'une certaine brosse écarquillée qu'il appelait brosse en colère? »

Il a vécu toujours ému, toujours vibrant de sympathie pour quelqu'un ou pour quelque chose. Ce modeste bureaucrate que les jeunes étudiants voyaient toujours assis dans le même fauteuil vert, devant le même livre de comptes, vivait au contraire dix-neuf heures sur vingt-quatre, d'une vie idéale. Quelques-uns ont produit des œuvres supérieures aux siennes, mais bien peu ont pu élaguer comme lui de leur existence toute préoccupation inférieure pour vivre uniquement dans l'idéal; les meilleurs ont eu à lutter avec les nécessités du milieu, à faire des concessions, à subir des compromissions inévitables, à flatter quelque peu ceux qui pouvaient soit leur nuire, soit leur faire obtenir une audition, une croix, une médaille d'honneur, un siège à l'Institut... C'est à ce prix, presque toujours, qu'on obtient ce qu'on mérite en fait de succès et de gloire. J.-B. Laurens, lui, fut pleinement heureux par l'absence de toute ambition.

On dit parfois avec regret, qu'Alexandre n'a pas eu d'Homère : au moins a-t-il pu s'en passer. A défaut d'un Homère, J.-B. Laurens n'a pas même trouvé un Balzac qui mît en pied son originale et sympathique physionomie. Il en était pourtant digne.

E. DURAND-GRÉVILLE.



Dupuy sc

Imp Eudes

VIEUX PORT DE MENTON



JANVIER

Sur les bords des bassins insignes
Que la neige ouate et revêt,
Il semble qu'un grand vol de cygnes
Ait laissé choir son fin duvet.
T. M.

Il neige. — Sous les plis du rideau de velours,
Par la fenêtre haute, étroite et trilobée,
Tristes, nous regardons l'éternelle tombée,
En rapprochant nos fronts qu'une langueur fait lourds.

L'amas des flocons blancs étend ses tapis sourds
Au dehors. Le soir vient. Frileusement courbée,
Tu t'assieds près de l'âtre où luit une flambée;
Et là, nous devisons de nos chères amours.

Ce sont mille projets : vienne mai, quelles courses
On fera ! quels repas charmants non loin des sources,
A l'ombre des lilas aux frais thyrses flottants !

L'hiver nous semble alors plus long et plus morose.
— Pourquoi ne point hâter ta venue, ô Printemps
Tout habillé de bleu, de vert tendre et de rose ?

THÉODORE MAURER.

CHANSON D'HIVER

En les flocons des neiges blanches,
Capitons de satin des bois,
J'ai surpris d'étranges abois
Et de divines harmonies.
O chansons! musiques bénies
Qui mettez au cœur des amants
L'oubli pur des sombres tourments,
L'illusion des gaîtés franches.

Flocons très fins qui des cieux blêmes
Vous en venez très radieux,
Vous apportez les longs adieux
Et la crainte des non-vaillances.
L'hiver n'a point de bienveillances,
Et dans son frileux avenir,
L'angoisse d'un doux souvenir
S'endeuille de froids anathèmes.

Flocons subtils, blondes semblances
De la chair d'un sein virginal,
En l'air gris du jour matinal
Vous vous égrenez par les sentes;
Et les voix, jadis caressantes,
Sanglotent un rythme alarmant........
L'implacable abandonnement
A d'attristantes nonchalances.

Flocons légers, ô veloutine
De l'épaule des buissons roux,
Vous avez d'absurdes courroux
En vos bizarres envolées;
Et les âmes immaculées,
En la cadence des serments,
Ajoutent aux enchantements
Votre frigide cavatine.

Oh! vous ne valez pas les roses
En vos fleuronnements joyeux, —
Les roses qui font les beaux yeux
Avec des souhaits de caresses.
Hélas! vous donnez des paresses,
Et vos albes rayonnements
Epandent, aux boudoirs charmants,
L'effroi magique des névroses!

THOMAS MAISONNEUVE

L'AME

L'âme est un puits où l'œil de Dieu seul peut plonger.
Quelle sonde mortelle a pu jamais toucher
Le fond de cet abîme appelé l'âme humaine
D'où rien ne sort jamais dans sa vérité pleine?
La plus belle âme a ses retraites, ô pudeur!
Le fleuve le plus pur cache sa profondeur;
Souvent, quand il sourit, le ciel ment à la terre:
Rien ici-bas qui n'ait son gouffre de mystère
Eternellement clos à nos regards jaloux,
Et l'ami le plus cher a des secrets pour nous!

LEPAGE DE VILLEROY.





CHRONIQUE



Il a été procédé au renouvellement du comité d'administration de la Société des artistes français, dit comité des 90, dont le mandat expire tous les trois ans. Ce comité, on le sait, se compose de quatre sections : la section de peinture, comprenant 50 membres; celle de sculpture, en comprenant 20; celle d'architecture, 10; celle de gravure, 10. Voici le résultat du scrutin :

Dans la section de peinture, le nombre des votants à été de 1,075. Ont été élus : MM. Bonnat, 947 voix; Tony Robert-Fleury, 945; Jules Lefebvre, 936; Benjamin Constant, 930; J.-P. Laurens, 912; F. Cormon, 906; Pelouse, 900; J. Breton, 867; A. Maignan, 897; E. Luminais, 887; J.-J. Henner, 885; H. Harpignies, 880; A. Vollon, 880; Bouguereau, 878; Guillemet, 875; Humbert, 871; C. Bernier, 869; Raph. Collin, 868; Detaille, 865; F.-L. Français, 864; G. Ferrier, 863; Busson, 860; Vayson, 858; Yon, 856; Gérome, 853; Doucet, 847; Tattegrain, 831; Pille, 827; Merson, 821; Saintpierre, 820; François Flameng, 804; A. Morot, 803; de Vuillefroy, 740; Dawant, 731; Le Blant, 709; Gaillardini, 671; Dantan, 651; E. Renouf, 632; Vibert, 628: Hébert, 627; Renard, 604; Léon Glaize, 599; Zuber, 575; Barrias, 558; Pelez, 525; H. Lévy, 425; Demont-Breton, 422; Wencker, 412; Julien Dupré, 369; P. Lagarde, 352.

MM. Raphaël Collin, Doucet, Tattegrain, Merson, François Flameng, Dawant, Le Blant, Gagliardini, Vibert, Hébert, Renard, Zuber, Barrias, Pelez, Demont-Breton, Julien Dupré et Lagarde ne faisaient pas partie du précédent comité.

Pour la section de sculpture, sur 224 votants, ont été élus : MM. Étienne

Leroux, 184 voix; Mathurin Moreau, 179; Boisseau, 161; Bartholdi, 156; Guilbert, 155; Alphée Dubois, 152; Blanchard, 143; Doublemard, 136; Gauthier, 133; Moreau, 132; Paul Dubois, 126; Chapu, 121; Mercié, 119; Barrias, 118; Thomas, 112; Cavelier, 109; Albert Lefeuvre, 104; Paris, 103; Carlès, 103; Carlier, 95.

Les membres nouveaux que le scrutin a appelés dans la section de sculpture, sont : MM. Albert Lefeuvre, Moreau, Paris, Carlès et Carlier.

Pour la section d'architecture, le nombre des votants étant de 110, ont été élus : MM. Vaudremer, 98 voix; Ch. Garnier, 97; Coquard, 87; Bailly, 82; Daumet, 73; Pascal, 73; Ginain, 68; Alph. Normand, 49; Laloue, 45; Loviot, 44.

Les membres nouveaux sont : MM. Coquard, Ginain, Normand, Laloue et Loviot.

La section de gravure se compose ainsi (votants, 222) : MM. Lamotte, 205 voix; Sirouy, 204; Langeval, 201; Jules Jacquet, 200; Chauvel, 199; Robert, 197; Maurou, 197; Didier, 195; Flameng, 123; Lefort, 122.

Les nouveaux membres de cette section sont : MM. Langeval, Chauvel, Maurou, Flameng et Lefort. Un artiste qui, sans être candidat, avait réuni un nombre suffisant de suffrages, M. Delauney, n'a pas été proclamé élu parce qu'il ne fait pas partie de la Société des artistes français.

Ainsi composé, le comité des 90 a procédé à l'élection de son bureau. M. Bailly a été réélu président par 71 voix contre 7 attribuées à M. Bonnat, et une à M. Paul Dubois.

MM. Bonnat et Paul Dubois ont été élus vice-présidents : M. Bonnat au premier tour par 54 voix; et M. Paul Dubois, après deux tours de scrutin, par 48 voix.

M. Tony Robert-Fleury a été réélu secrétaire, et M. Daumet secrétaire-trésorier.

On a ensuite nommé le sous-comité d'administration, qui est ainsi formé : MM. Gérome, J. Lefebvre, Cormon, Guillemet, Bernier, Detaille, Albert Maignan, Busson, Humbert et Yon pour la peinture; — MM. Boisseau, Bartholdi, Cuvelier et Mathurin Moreau pour la sculpture; — MM. Normand et Pascal pour l'architecture; — MM. Sirouy et Lefort pour la gravure.

Les présidents de section sont, pour la section de peinture, M. Bonnat; pour la sculpture, M. Cavelier; M. Vaudremer pour l'architecture et A. Didier pour la gravure.

Notons que Bouguereau, vice-président de l'ancien comité, n'a pas été réélu.

Secrétaires : MM. de Vuillefroy, Charles Garnier, Thomas et Lamotte.

La section de peinture a procédé à l'élection d'un vice-président : M. Detaille a été nommé par 29 voix sur 32 votants.

On s'est ensuite occupé du règlement du prochain Salon. Diverses propositions ont été discutées. M. Vibert, entre autres, prétendant que la scission qui s'est produite l'année dernière était due surtout au mode de votation appliqué au jury, est partisan d'une modification radicale. M. Bouguereau est d'un tout autre avis et veut le maintien du règlement encore en vigueur. Mise aux voix par M. Bonnat, cette proposition, qu'il convient de modifier le mode d'élection du jury, a été adoptée à une forte majorité : 32 voix contre 2 et 6 abstentions. Plusieurs opinions ont alors été émises, qui toutes se réduisent à peu près à ceci : nomination du jury direct par le comité, tirage au sort d'une partie du jury parmi les noms de tous les anciens jurés et élection des autres jurés par l'élite des artistes. Voici les décisions qui ont été prises :

« Il sera constitué un grand jury dans lequel devra être tiré au sort le jury annuel.

« Ce grand jury sera composé : 1° de tous les jurés qui, depuis l'année 1864, ont été élus par leurs confrères pour faire partie des jurys du Salon ou des expositions universelles; 2° des artistes hors concours ne rentrant pas dans cette catégorie et nommés au scrutin uninominal et à la majorité absolue. Les seuls électeurs qui prendront part à ce vote seront les anciens jurés, dont il est question plus haut, et les membres du comité de peinture.

Cette liste sera établie par rang d'ancienneté dans les jurys. Les nouveaux élus seront inscrits par ordre alphabétique.

« Il sera tiré au sort, tous les ans, cinq jurés et trois suppléants par chaque quart de la liste, afin de former le jury annuel.

« Les jurés ayant fonctionné une année ne pourront pas faire renouveler leur mandat l'année suivante. »

Telles sont les modifications qui ont été introduites dans le règlement qui régit la formation du jury de peinture. La revision du règlement a été complétée par les décisions suivantes : le nombre des tableaux à recevoir au Salon de 1891 est limité à 1,800, chaque artiste pouvant, comme par le passé, exposer deux tableaux; le nombre des dessins est limité à 400. (On se rappelle que, pour les précédents Salons, le jury pouvait recevoir 2,300 tableaux et 800 dessins.) Les délais d'envoi sont fixés, pour les dessins, jusqu'au 15 mars, pour les tableaux jusqu'au 20 mars. Le tirage au sort du jury aura lieu le 21 mars.

Relativement aux récompenses à décerner, il a été décidé que le vote de la médaille d'honneur pourra donner lieu à deux tours de scrutin, mais ne sera décernée qu'à la majorité absolue des votants. Quant aux médailles, le nombre en reste fixé à quarante; le nombre des mentions honorables reste fixé à quarante pareillement.

La section de sculpture a maintenu son ancien règlement, sauf en ce qui

concerne le vote de la médaille d'honneur. Précédemment la majorité absolue des voix était exigée : or, dans ces dernières années, ce résultat n'avait jamais été atteint et la médaille d'honneur n'avait pu être décernée. Désormais il pourra y avoir trois tours de scrutin et il suffira du tiers plus un des votants.

Dans la section de gravure, il a été décidé que les membres du jury seraient uniquement choisis parmi les médaillés et que la médaille d'honneur serait votée par tous les artistes récompensés, à la majorité absolue et en un seul tour de scrutin. Les mentions honorables ont été limitées à treize.

De son côté, le comité de la Société nationale des Beaux-Arts a décidé que, comme l'an dernier, son exposition s'ouvrirait le 15 mai, au Champ-de-Mars. Quelques modifications auront lieu dans l'aménagement du Salon : les anciennes petites salles, notamment, seront remplacées par une quatrième galerie de peinture qui permettra un placement plus commode pour les tableaux; la grande nef centrale du palais des Beaux-Arts sera transformée en jardin et mise à la disposition des sculpteurs.

M. Meissonier, qui avait été nommé président de la nouvelle Société lors de la scission qui se produisit parmi les artistes, a résigné ses fonctions. C'est M. Puvis de Chavannes, vice-président, qui a été élu président à la place de M. Meissonier. On a nommé vice-présidents MM. Carolus Duran, Dalou et Bracquemond.

Le palais des Beaux-Arts en entier est mis, par M. Alphand, à la disposition de la Société nationale des Beaux-Arts pour le Salon de 1891.

L'Académie des Beaux-Arts a élu président M. Meissonier, et vice-président M. Bailly, pour l'année 1891. M. Ambroise Thomas, dont les fonctions de président prenaient fin, a remercié ses confrères de la constante bienveillance qu'ils lui ont témoignée et qui lui a rendu, dit-il, ses fonctions si faciles. A son tour, M. Meissonier, en prenant possession de la présidence, a remercié l'Académie de la confiance que ses confrères lui ont marquée en le désignant pour remplir ces fonctions.

L'Académie a procédé ensuite à la nomination de ses commissions annuelles.

La section d'architecture a fait connaître que les esquisses présentées sous les nos 1, 2, 3, 4, 7, 9, 12, 14, 15, 18, 21 et 22 sont admises au concours définitif pour le prix Achille Leclère.

Pour le concours au prix Bordin, qui a pour sujet les *Pensées* de Pascal, soixante-un mémoires ont été présentés; — pour le concours Rossini (composition musicale), neuf partitions.

Plusieurs décès se sont produits parmi les membres de l'Académie : ce

sont ceux de M. Niels-Wilhem Gade, correspondant de la section musicale, à Copenhague; M. le baron Haussmann, membre libre; M. Léo Delibes, membre titulaire de l'Académie pour la section musicale, et M. Durand, correspondant de la section d'architecture, à Bordeaux.

Aux obsèques du baron Haussmann, M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel, a parlé en ces termes, au nom de l'Académie :

Ce n'est pas à l'Académie des Beaux-Arts qu'il appartiendrait, en face de ce tombeau, de rappeler les mérites dont M. le baron Haussmann a fait preuve dans sa longue carrière d'homme public. Le nom de celui qui a été notre confrère restera attaché surtout à l'histoire administrative et financière de notre pays. Il y figurera sans doute parmi les noms qui résumeront le mieux les entreprises de l'esprit moderne dans l'ordre des progrès matériels et des innovations économiques. Toutefois, dans les grands travaux dont M. Haussmann a été pendant dix-sept années l'instigateur intrépide et le directeur infatigable, dans cette transformation de Paris qu'il avait si hardiment conçue et qu'il a menée à fin avec le succès que l'on sait, la part qui revient à l'art est assez grande pour que des artistes de profession apprécient le fait à sa valeur. Longtemps associés eux-mêmes à l'exécution de ces travaux, ils apportent aujourd'hui le tribut de leurs hommages à la mémoire d'un homme dont ils ont secondé les efforts et qui, comme chacun d'eux, a été avant tout un convaincu et un laborieux.

Les membres de l'Académie des Beaux-Arts, en donnant place à M. Haussmann dans les rangs de la Compagnie, ne faisaient donc que reconnaître des services et que consacrer des mérites analogues, dans une certaine mesure, à leurs propres occupations et à leurs coutumes d'esprit. Plus de vingt ans se sont écoulés depuis lors, durant lesquels ils ont pu, dans l'intimité de la vie académique, s'attacher par les liens d'une affection d'ailleurs réciproque, au confrère qu'ils s'étaient donné.

Maintenant que les voilà séparés de lui par la mort, ils garderont fidèlement le souvenir de ces relations cordiales, comme, à l'heure où nous sommes, tous, présents ou absents, s'unissent à l'adieu suprême que j'ai le triste devoir de prononcer ici en leur nom.

Au nom de la commission du *Dictionnaire des Beaux-Arts*, M. Muller a donné une deuxième lecture des notices sur les mots : *Ébauche* et *Effet;* M. le comte Delaborde a donné une première lecture des notices sur les mots : *Émail* et *Évent*.

On annonce que Mme Spitzer, la veuve du collectionneur bien connu, décédé l'an dernier, vient d'offrir au musée du Louvre une œuvre d'art que son mari avait acquise peu de temps avant sa mort. C'est un reliquaire du XIVe siècle, venant d'Espagne.

Un amateur qui désire garder l'anonyme vient, dit-on, d'acquérir, au prix de 125,000 francs, pour en faire don au musée du Luxembourg, un tableau que M. Edouard Detaille a exposé, ces jours-ci, chez un marchand de tableaux, et qui représente une *Charge de hussards* (*1807*).

Nous avons relaté précédemment le projet de convention, intervenu entre M. Antonin Proust et M. Alphand, et aux termes duquel le musée des

Arts décoratifs serait installé au palais des Beaux-Arts du Champs-de-Mars. L'Union centrale des Arts décoratifs avait donné son adhésion à ce projet ; il ne restait plus qu'à soumettre la question au Conseil municipal de Paris. Mais cette assemblée, au lieu d'une concession définitive du palais des Beaux-Arts en faveur de l'Union centrale, en a simplement autorisé la location provisoire, moyennant un loyer annuel de 30,000 francs. Le Conseil d'administration de l'Union centrale avait repoussé, à une forte majorité, la proposition de concession pour un an. Son président, M. Antonin Proust, s'en rapportant à la discussion qui a eu lieu, à ce sujet, au Conseil municipal, considérait cette concession comme une invitation à poursuivre les négociations en vue d'une concession définitive.

Voici, au surplus, une lettre relative à cette question, que M. Antonin Proust a adressée à un journal quotidien :

A M. Adrien Hébrard, directeur du Temps.

Mon cher ami,

Il a été publié depuis deux jours, au sujet de la concession du palais des Beaux-Arts à l'Union centrale des arts décoratifs, des notes tellement incomplètes ou inexactes que vous voudrez bien me permettre de rétablir, dans le *Temps*, la vérité des faits, en les exposant complètement.

L'Union centrale, qui poursuit le projet formé en 1848 par un groupe d'artistes et d'ouvriers, projet qui a donné naissance au Kensington, et qui consiste à mettre à la disposition du travail national un musée qui fortifie ses méthodes d'enseignement par la réunion des plus beaux modèles de l'art décoratif, a demandé à la ville de Paris la concession du palais des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars, pour y installer ce musée et y poursuivre le développement de ses expositions périodiques d'art industriel qui ont rendu de si grands services aux industries françaises.

Par ses statuts, l'Union centrale s'interdit toute opération en dehors de son œuvre d'utilité publique et elle s'engage, en cas de dissolution, à léguer ses collections à une société semblable ou, à défaut d'une société semblable, aux musées de l'État, ne réservant qu'une somme de 150,000 francs pour l'organisation de ses expositions et l'entretien de sa bibliothèque de la place des Vosges.

Le projet de convention intervenu entre M. le Préfet de la Seine et l'Union centrale proposait un bail de dix-huit ans, à charge par l'Union centrale de verser un prix de location annuel de 30,000 francs, ledit bail résiliable, à la seule volonté de l'Union centrale, de trois en trois ans. Le projet stipulait, en outre, que, dans le cas où l'Union centrale, devrait quitter le palais après neuf ans, les installations pouvant être utilisées par la ville, telles que : installations de chauffage, éclairage et double vitrage, seraient rachetées par celle-ci à dire d'experts.

Ainsi que j'ai eu l'honneur de le dire devant la troisième commission du Conseil municipal, si l'Union centrale n'avait pas demandé à la ville une concession gratuite et même une assistance pour l'aider à doter Paris et la France d'une institution aussi utile que celle du Musée des Arts décoratifs, c'est qu'elle avait pris en considération les charges qui incombent à la ville par l'entretien des édifices du Champ-de-Mars.

En même temps que le Conseil municipal était saisi du projet de convention dont je viens d'indiquer les bases, il recevait communication d'un projet de contrat entre la Société nationale des artistes et l'Union centrale, aux termes duquel la Société nationale des artistes acceptait de sous-louer une partie du palais, moyennant le versement d'une somme annuelle de 15,000 francs et l'engagement de faire avec l'Union, à frais communs, des aménagements qui eussent donné un attrait particulier aux expositions de la Société nationale des artistes.

Cette entente de l'Union centrale et de la Société centrale des artistes était un pas de plus vers ce but que, pour ma part, j'ai toujours poursuivi et qui peut se résumer ainsi : Ramener l'unité dans l'art, rétablir la fraternité entre les artistes de tout ordre et faire revivre ce mouvement qui a fait l'éclat de l'époque de la Renaissance.

Nous pouvions légitimement concevoir l'espérance que, à côté des expositions de beaux-arts proprement dits, nous ne tarderions pas à avoir les expositions d'art industriel et que l'on verrait renaître ces temps admirables où les plus grands artistes ne dédaignaient pas de mettre dans le moindre des objets usuels la marque de leur génie.

Pour faire aboutir cet accord entre le préfet de la Seine, l'Union centrale et la Société nationale des artistes, il est deux hommes qui se sont employés et dépensés à côté de moi avec une persistance et une ardeur auxquelles je tiens à rendre publiquement hommage.

M. Alphand a tout mis en œuvre, envisageant la question avec une hauteur de vues et ce patriotisme dont il a donné tant de preuves.

M. Meissonier a apporté le concours de cette fermeté loyale, dédaigneuse de tout ce qui est en dehors de la pleine lumière des discussions et qui fait de son illustre carrière d'artiste l'une des plus belles existences d'homme qui se puisse concevoir.

Je prie mes deux éminents collaborateurs de recevoir ici l'expression de ma plus vive gratitude.

Nous avons échoué devant le Conseil municipal de Paris.

La veille du jour où le projet devait venir en discussion devant lui, j'ai été entendu par la 3ᵉ commission et j'ai dit que, si, se plaçant à un point de vue exclusivement budgétaire, la 3ᵉ commission était effrayée par la longueur du bail et par la clause du rachat de certaines installations, on pouvait nous concéder, sous bénéfice du vote de mes collègues, le palais des Beaux-Arts pour trois années, que, durant ces trois années, nous n'y ferions aucune installation durable, définitive, mais que j'avais tellement la conviction que nos seules expositions seraient une éclatante démonstration de l'utilité de nos efforts que, sans aucun doute après ces trois ans, la ville de Paris serait la première à réclamer dans notre œuvre une collaboration que nous étions, d'ailleurs, d'ores et déjà prêts à lui offrir.

J'étais avec M. Meissonier dans une des tribunes du Conseil municipal, quand le projet a été présenté, et j'ai appris là que ma proposition de concession pour trois années s'était transformée en une proposition de concession d'une année. M. Meissonier a appris de son côté que pour cette année il était demandé que la société qu'il préside obtînt de l'Union centrale une concession que lui-même avait proposée et qui n'avait jamais été contestée.

Est-il possible après le vote du Conseil municipal, qui n'est en réalité qu'un ajournement de la discussion d'une concession définitive, de reprendre utilement les négociations avec la ville de Paris ?

Pour ma part, je le pense, n'ayant pas coutume de me laisser décourager par les difficultés. Si, d'ailleurs, la ville de Paris se refusait, — ce qu'il m'est impossible de croire, — à coopérer à l'œuvre démocratique que nous lui proposons, si le Conseil municipal pensait, contrairement à toutes ses traditions, que la meilleure protection que l'on puisse donner au travail national n'est pas dans le développement de ses moyens d'instruction, le « Musée du Travail » se ferait quand même, parce que la force des choses veut qu'il se fasse.

Très cordialement à vous, mon cher ami.

Antonin Proust.

Le Conseil d'administration de l'Union centrale ayant considéré comme un échec la décision prise par le Conseil municipal, tandis que M. Antonin Proust l'envisageait comme un acheminement à la solution souhaitée, ce dernier a résolu, affirme-t-on, de donner sa démission de la présidence de l'Union centrale, estimant qu'il y avait dans cette divergence d'appréciation

la manifestation d'un dissentiment entre ses collègues et lui ; M. Antonin Proust serait déterminé à se démettre de ses fonctions de président de l'Union centrale des Arts décoratifs après la prochaine assemblée générale des sociétaires.

Le sculpteur Ottin vient de mourir à la maison de retraite Galignani. Il était né à Paris en 1811 ; après avoir étudié la sculpture dans l'atelier de David d'Angers et suivi les cours de l'École des Beaux-Arts, il remporta le grand prix de Rome en 1836. Parmi ses œuvres principales, nous citerons : un groupe de l'*Amour et Psyché, Hercule au jardin des Hespérides*, *Leuchosis*, un *Chasseur indien luttant contre un boa,* un *Ecce homo*, et divers bustes, notamment ceux de *M. Ingres* en marbre et en bronze, *Chaptal*, *Prony*, etc. C'est à Ottin que l'on doit le groupe de *Polyphème surprenant Acis et Galatée,* qui orne la fontaine de Médicis dans le jardin du Luxembourg, et deux statues de *Faune* et de *Chasseresse,* qui font partie du monument. Il fit aussi une statue en marbre de *Napoléon III*, appartenant au prince Napoléon. Ottin jouissait à l'étranger d'une certaine réputation que lui avaient value des travaux importants qu'il exécuta en divers pays, à Florence en particulier.

Théophile Gide, qui vient de mourir à l'âge de soixante-huit ans, avait été l'élève de Delaroche et de Coignet; il exposait assidûment aux Salons annuels des sujets d'histoire ou de genre et, par ces derniers, s'était fait une réputation de peintre délicat et ingénieux. Il a traité aussi les sujets religieux : l'église Saint-Roch, à Paris, possède de lui un *Miracle des roses,* le musée d'Amiens les *Adieux au couvent*, le musée d'Alençon les *Moines à l'étude*. Gide appartenait à la famille de l'éditeur du même nom.

Le peintre Eugène Charpentier vient de mourir dans sa quatre-vingtième année. Elève de son père d'abord, puis du baron Gérard et de Coignet, il s'était attaché de préférence à traiter les sujets militaires, et dans ce genre il a peint pour les galeries du musée historique de Versailles plusieurs toiles : *Halte de l'armée française sur le plateau du Mont Saint-Bernard*, le *Duc d'Orléans au siège d'Anvers*, la *Bataille de la Tchernaïa*, et plusieurs portraits pour le même musée. Il est l'auteur d'un grand nombre de vignettes pour illustrer l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, de M. Thiers, édition Paulin. Pendant plus de vingt ans, Charpentier fut professeur de dessin au lycée de Versailles.

Le peintre Émile Van Marcke, d'une famille flamande, qui vient de mourir subitement à Hyères, était né à Sèvres en 1827. Elève de Troyon,

il avait débuté au Salon de 1857 avec un paysage, *Environs de Villeneuve-l'Etang*. Il laisse un œuvre considérable, des toiles représentant des sites d'un caractère simple, des pâturages avec troupeaux, des ruisseaux, des gués, des étangs, des bois, des habitations rustiques. Il laisse le renom d'un artiste très estimé, que les suffrages de ses camarades ne manquaient jamais d'élire dans les premiers du jury du Salon.

Avec Eugène Lami disparaît un des rares survivants de la période romantique et l'un des artistes les plus convaincus de cette époque. Il était né à Paris le 12 février 1800; malgré son grand âge, il produisait encore, et ses envois assidus aux expositions de la Société des aquarellistes n'étaient certainement pas des moins intéressants et des moins appréciés pour la fantaisie, le pittoresque et une sorte d'accent romanesque particulier, qui font la brillante originalité de ces œuvres.

Ses tableaux d'histoire, l'*Abdication de Marie Stuart*, *Charles Ier recevant une rose en se rendant à sa prison*, *Cromwell*, la *Scène du sonnet du Misanthrope*, le *Maréchal de Hohenlohe*, etc., firent grand bruit en leur temps et maintenant encore ne manquent pas de fervents admirateurs.

Ses aquarelles ne sont pas moins estimées. Depuis le temps où il l'enseignait aux princes d'Orléans, Eugène Lami n'avait pas cessé de produire en ce genre des œuvres charmantes : les courses de chevaux, les scènes militaires, les fêtes de gala fournissaient à sa verve artistique ses sujets les plus habituels, et il les traitait avec une liberté, une fantaisie et un esprit incomparables. Plusieurs séries sur la *Chronique de Charles IX* de Mérimée, sur les œuvres d'Alfred de Musset, etc., ont été gravées et forment des illustrations d'une saveur toute spéciale et d'une très intéressante personnalité.

L'Artiste s'honore d'avoir compté Eugène Lami parmi ses collaborateurs artistiques dès les premières années de sa publication; il y a produit plusieurs lithographies qui portent toutes la marque de sa curieuse originalité, notamment : deux portraits d'Henry Monnier dans *la Famille improvisée*, *Walking*, le *Combat de Claye* (*1814*), et *Une voiture de Masques*, d'après son tableau du Salon de 1836.

Le directeur gérant, Jean Alboize

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



A MONSIEUR DUC, ARCHITECTE A PARIS.

Mon cher Duc,

Notre morceau (*l'Apothéose*) vient enfin de paraître. On a cru devoir en mutiler le titre. J'avais écrit : *Composé pour l'inauguration de la Colonne de la Bastille*, — et plus loin : *Dédié à M. Duc, architecte de la Colonne de la Bastille.* Alors on comprenait ce que la Colonne avait à faire là-dedans et l'à-propos de la dédicace. Mais, depuis le mouvement des chartistes, le bourgeois de Londres a en horreur profonde tout ce qui se rapporte de près ou de loin aux révolutions, en conséquence mon éditeur n'a pas voulu qu'il fût seulement question, sur le titre du morceau, de ton monument ni de ceux pour qui il a été élevé. J'ai cherché inutilement une occasion de te l'envoyer avec les airs écossais que tu me demandes; faute d'en trouver une, je t'expédie par la diligence *l'Apothéose* seule; car un paquet comme celui que tu me demandes coûterait fort cher. La *Marche hongroise* à quatre mains est aussi publiée chez Beale, et le *Chœur des Sylphes* paraîtra dans peu. Notre morceau produirait, je crois, un très grand effet, exécuté par des masses et instrumenté. Je le ferai peut-être entendre à Paris s'il devient possible d'y faire de la musique. En attendant contente-toi du piano.

A propos de Paris, les reproches que mes amis me font sur mon absence ne sont pas fondés, quand ils pensent que cette absence m'est nuisible. Il faut avoir un drapeau tricolore sur les yeux pour ne pas voir que la musique est morte en France maintenant, et que c'est le dernier des arts dont nos gouvernans voudront s'occuper. On me dit que je boude la France; non, je ne *boude* pas, le terme est trop léger : je la fuis comme on fuit les pays barbares quand on cherche la civilisation, et ce n'est pas depuis la révolution seulement. Il y a longtemps que j'avais étouffé en moi l'amour de la France et arraché de mon cœur cette sotte habitude de reporter vers elle toutes mes pensées. Depuis sept ans je vis seulement de ce que mes ouvrages et mes concerts m'ont rapporté chez les étrangers. Sans l'Allemagne, la Bohême, la Hongrie et surtout la Russie, je serais mort de faim en France mille fois. On me parle de *position* à prendre de *places* à solliciter. Quelle position, quelles places? Il n'y en a pas une de vacante. Auber n'est-il pas au Conservatoire, Caraffa au Gymnase, Girard à l'Opéra? Hors de là qu'y a-t-il? Rien, et l'amour des médiocrités a-t-il disparu de l'esprit français par la révolution? C'est possible, mais en ce cas il aura été remplacé par l'amour des hommes et des choses *pires* (si tant est qu'il y ait quelque chose de pire que le médiocre). Non, je n'ai rien à faire en France qu'à y cultiver des amitiés qui me sont bien chères. Pour ma carrière j'ai assez tenté, assez souffert, assez attendu; ce n'est pas là qu'elle se fera. Je n'ai reçu en France que des avanies, plus ou moins mal déguisées, je n'y ai trouvé qu'une opposition stupide parce que l'esprit national est stupide à l'endroit des questions élevées de l'art et de la littérature; et j'ai un mépris indomptable et toujours croissant pour ces idées françaises que les autres peuples ne connaissent seulement pas; je n'ai trouvé qu'indifférence et dédain sous le dernier gouvernement, je trouverais maintenant de graves préoccupations ajoutées à l'indifférence et au dédain. J'ai écrit trois fois à Louis-Philippe quand il était roi, pour obtenir de lui une audience, et je n'ai pas seulement reçu une réponse. J'ai écrit à Ledru-Rollin dernièrement et il a été exactement aussi poli que le Roi. Il y a un seul théâtre lyrique à Paris, l'Opéra, et il est dirigé par un crétin et il m'est fermé. Crois-tu qu'on renverra Duponchel et si on le renvoie qu'on n'en trouvera pas vingt *autres?* Oui, on viendra peut-être à moi, un jour, quand je serai très vieux, très fatigué,

quand je ne serai plus bon à rien; mais alors je n'aurai peut-être pas perdu tout au moins la *mémoire*, et cette tardive confiance, *si elle vient*, n'en sera que plus pénible pour moi. Je n'ai donc rien de mieux à faire que ce que je fais; je suis un sauvage, je garde ma liberté, je vais tant que la terre me porte, tant que les bois ont des daims et des élans, et si je souffre bien souvent la fatigue, l'insomnie, le froid, la disette, les injures des visages pâles, au moins puis-je rêver à loisir au bord des cataractes et dans le silence des bois, adorer la grande nature et remercier Dieu de m'avoir laissé le sentiment de ses beautés.

J'ai vu *Hamlet* il y a quelques jours; Marie et moi nous en sommes sortis littéralement brisés, tremblans, ivres de douleur et d'admiration. Le nouvel acteur Brooke y est sublime et bien supérieur à Macready et à Kemble; c'est cela, c'est Hamlet. De plus il est très beau et très noble; il y avait encore trois rôles fort bien remplis : celui de l'Ombre, celui de Polonius et le premier fossoyeur. Quel monde qu'un tel chef d'œuvre! et quel ravage *celui-là* surtout fait sur l'âme et sur le cœur! Shakespeare a voulu peindre le néant de la vie, la vanité des projets humains, le despotisme du hazard, l'indifférence du sort ou de Dieu pour ce que nous appelons la vertu, le crime, la beauté, la laideur, l'amour, la haine, le génie, la sottise. Et il a cruellement réussi. On avait daigné ce jour-là nous donner *Hamlet* tel qu'il est, *presque tout entier*, chose rare dans ce pays-ci où il se trouve tant de gens supérieurs à Shakespeare, que la plus-part de ses pièces sont *corrigées* et *augmentées* par des Cibber, des Dryden, et autres à fesser en public. Au reste cela se pratique aussi pour la musique : Costa a *instrumenté* et *corrigé* pour Covent-Garden *le Barbier* de Rossini, *Don Juan* et *Figaro* de Mozart. La grosse caisse y abonde maintenant... Montons au Capitole et rendons grâces aux Dieux. Les deux théâtres italiens se battent à coups de cantatrices, Lumley lance Jenny Lind, Delafield riposte par Viardot-Garcia; on joue *la Somnambule* aux deux théâtres. On donne des concerts composés de trente-sept morceaux italiens, flanqués *pour la forme* de quelque ouverture d'*Euryanthe* ou d'un concerto de Beethoven. Et le public avale tout cela avec une patience inaltérable tout en regrettant de ne pouvoir rien entendre de mieux. Car c'est un public très attentif et très sincèrement amateur que le public de Londres, et je n'ai pu méconnaître ses excellentes qualités.

Je te dirai pour finir mon verbiage que je monte un concert à

Hanovre square Room, et que les artistes, apprenant la banqueroute de cet animal de Jullien et tout ce qu'il me fait perdre, veulent y concourir sans rétribution. J'aurai ainsi probablement un magnifique orchestre composé de l'élite des musiciens du Queen's Théâtre et de Covent-Garden. J'aurai cependant encore 60 l. de frais (1500 fr.). C'est pour le 29 juin.

Voilà toutes mes nouvelles ; si tu en as le temps, donne-moi quelques détails sur ce qui se tripote à Paris et sur tes travaux (si tu travailles). Je t'assure que je regrette bien souvent nos charmantes causeries sans gêne et sans prétention, le soir chez Mme V., et l'esprit si fin et les observations si pleines de goût dont les assaisonne M. de M., et tes bonds, tes exclamations enthousiastes pour les belles choses, et tes phrases admiratives lancées au milieu d'un bouffée de tabac (de fumée de tabac, pardon !) et la position horizontale de ces dames pendant nos discussions. Il n'y a qu'une chose qui m'a toujours choqué dans ces réunions, chose indécente et plate, que Mme V. dérobe de son mieux à l'attention de ses amis, mais qu'elle ne parvient pourtant pas à cacher, une chose indigne d'une maison comme la sienne et qui offusque tous les honnêtes gens, c'est le piano vertical !... Non, Madame, il n'est pas permis dans une maison *meublée* comme la vôtre d'avoir une armoire pareille, il n'est pas permis dans un petit club composé comme le vôtre de faire entendre un semblable instrument. C'est en outre un crime de lèse-art.

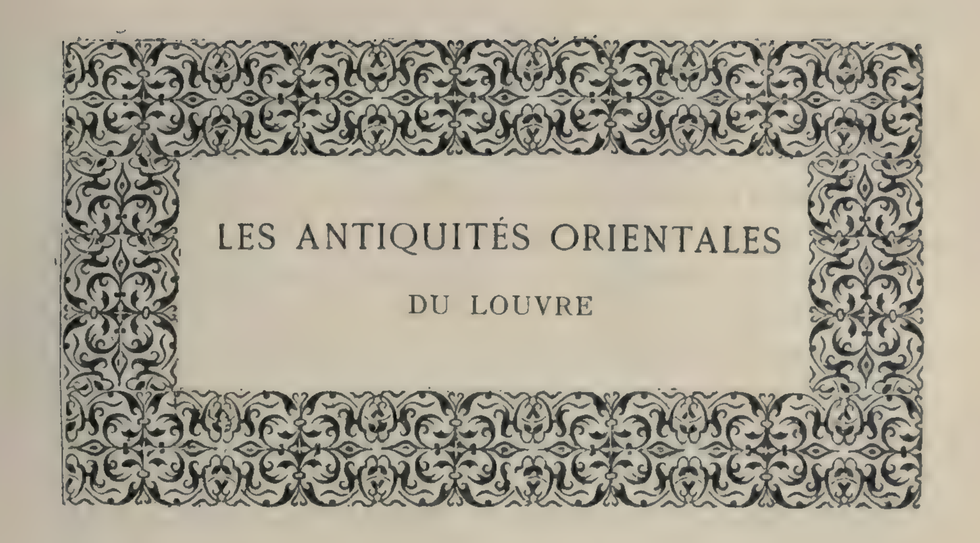
Sur ce calembourg, je vous serre la main à tous, en vous priant de... tiens, je ne sais plus de quoi je voulais vous prier... ah ! c'est de ne pas laisser chanter à Duc *l'Apothéose*.

Mille amitiés sincères.

H. BERLIOZ.

P. S. Si tu as assez d'un exemplaire, fais-moi le plaisir de porter l'autre à Brandus (97, rue Richelieu) en lui recommandant de le publier et de le pousser. Cela peut prendre avec les orphéonistes. Au reste je m'en f...

26, Osnaburgh str. : Regent's Park
14 juin 1848.



LES ANTIQUITÉS ORIENTALES
DU LOUVRE

ACQUISITIONS RÉCENTES

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'ÉPIGRAPHIE ORIENTALE A L'ÉCOLE DU LOUVRE



QUAND on traverse les salles de Suse au musée du Louvre, on est frappé par les frises, par les beaux archers; c'est devant ces objets que s'arrête le public. Mais il y a, dans la seconde salle, une ligne grisâtre dont les amis de la décoration et dont le public peut-être n'ont pas un grand souci; quelques-uns même peuvent se demander pourquoi les savants explorateurs ont jugé à propos de faire entreprendre, à ces blocs informes, un aussi long voyage. Pour nous, attachés surtout à l'histoire de l'homme, curieux de connaître ses idées religieuses, les noms qu'il a portés et dans lesquels il révèle souvent ses préoccupations, — il y a une philosophie véritable à tirer de l'onomastique orientale,

— pour nous, une petite brique avec un nom propre a parfois plus de valeur et nous éclaire infiniment mieux que les plus splendides monuments. La plus parfaite expression dont l'homme puisse user pour se rendre lui-même, n'est-ce pas encore la parole écrite, bien supérieure à la peinture et à la sculpture ?

Du reste, les briques venues de Suse ne sont pas de la même époque que les archers ; ceux-ci nous présentent un spécimen de l'art sous les Achéménides (ve siècle avant notre ère), tandis que les briques nous offrent un certain nombre de noms royaux d'une date plus ancienne, de la période suso-médique, antérieure à l'arrivée des Perses. Ceux qui ont écrit sur cet argile vivaient au VIIIe et au VIIe siècle avant notre ère, contemporains de Sargon l'Assyrien et d'Isaïe l'Israélite. Schoutrouk-Nahounté, souvent nommé dans la collection, lutta vigoureusement contre le grand roi dont M. Botta a retrouvé la ville et dont nous avons l'image même au musée. Chose étrange ! les deux vieux adversaires, si ardents à la bataille dans l'Ellipi et aux frontières de l'Assyrie, se retrouvant là, sous notre ciel brumeux, dans la paix des mêmes salles, objets des mêmes curiosités ! quelle singulière destinée, la dernière sur laquelle ils pouvaient compter !

Pareillement tous les autres rois d'Élam, dont les noms sont inscrits sur nos briques, ont bataillé contre les rois d'Assyrie. Mais il est nécessaire de vous donner la suite des rois susiens, marqués dans la récente collection. Il y a une brique, — une seule, — au nom de Halloudousch, fils de Umbanigas ; un certain nombre appartiennent à Schoutrouk-Nahounté, fils de Halloudousch. Schoutrouk-Nahounté eut deux fils. Deux briques sont au nom de l'un d'eux, Koutir-Nahounté, et la masse au nom de l'autre, Silhaq, peu célèbre dans les annales belliqueuses de l'Assyrie, mais qui semble avoir de ces constructions rempli l'Élam au VIIIe siècle et nous rappelle un peu le Goudéa de Tello. Silhaq sur un fragment d'argile cuite, le plus curieux peut-être de la nouvelle collection, est nommé en même temps que Koutir-Nahounté qui, malgré les mutilations du texte, me semble plutôt son frère que son fils. Peut-être ces données ne concordent-elles pas très bien avec l'histoire de l'Élam, telle que la racontent les manuels d'histoire ancienne ; mais elles sont d'une précision et d'une sûreté auxquelles il est impossible de se dérober.

Voilà pour la collection de Suse, entrée au musée depuis quelques

années, mais dont, sur la sollicitation amicale de M. Dieulafoy, j'ai examiné les monuments il y a seulement quelques semaines. Les groupements royaux que je marque pour ces briques répondent du reste très exactement aux endroits divers où elles ont été recueillies.

De Suse nous passons en Assyrie. Le département des Antiquités orientales a acquis une statuette en bronze dont la tête manque. Le personnage porte un riche costume assyrien et à la ceinture une courte épée ou poignard. Sur le devant de la robe est gravée une inscription cunéiforme de douze lignes, que signifie-t-elle ? Il m'a été possible, malgré des lacunes, d'en lire les parties essentielles. Immédiatement avant les Sargonides, pendant les trois premiers quarts du VIIIe siècle avant notre ère, régnèrent en Asschour des rois dont l'histoire ne dit pas grand'chose, probablement parce qu'elle a peu à en dire. Parmi ces princes relativement pacifiques, on signalait Aschourdan III lequel occupa le trône de 773 à 756. Eh bien ! le bronze acheté il y a peu de temps nous donne le nom de ce roi et, ce qui est nouveau, sa généalogie, laquelle n'était pas royale. C'était donc un parvenu installé dans le gouvernement de Ninive, et qui, comme quelques parvenus, avait le souci des ancêtres. Ordinairement les gens de race royale marquent seulement le nom de leur père : « Un tel, fils d'un tel ». Aschourdan, lui, nomme toute une série d'aïeux, d'abord son père, Schamschi-Bel ; le nom de son grand-père est perdu dans une lacune ; son arrière-grand-père s'appelait Nirgal-Iddin-Aha ; le père de celui-ci est encore indiqué, mais dans une lacune.

Comme la plupart des inscriptions, celle d'Aschourdan est religieuse. L'amour pur de la divinité ne s'épanouissait guère dans le monde sémitique. Si l'on s'attachait à un dieu ou à une déesse et si on lui faisait une offrande, c'était en vue des bénéfices, du centuple à en retirer. Le Sémite, usurier religieux, ne prêtait à la divinité qu'à gros intérêts, ne lui adressant même pas gratuitement sa simple prière. La première phrase de notre texte comprend cette formule : « A Ischtar, la dame grande, résidant dans le temple de Belit-Kalama (de la maîtresse du monde), en la ville d'Arbèle, pour la vie de Aschourdan, roi d'Asschour, fils de Schamschi-Bel, etc. » Le nom du temple nous montre bien l'idée que l'on se faisait d'Ischtar, la grande, l'unique déesse, les autres n'étant que des vocables différents de « la

Maîtresse du monde », que des façons diverses de la concevoir et de la nommer.

Allons maintenant d'Asschour au pays que les Assyriens appelaient la terre d'Aharou ou terre de l'Ouest. Nous avons peu de textes phéniciens nouveaux. Dans un petit sac que me montra, il y a un an, un habitant de la côte phénicienne venu à Paris pour voir la tour Eiffel, je distinguai deux intailles de forme scarabéoïdale, présentant sur le plat l'hippocampe, le fabuleux cheval marin qu'il n'est pas rare de rencontrer sur les objets de Tyr et de Byblos. N'avait-il pas un rôle mythologique important ? N'était-ce pas lui qui avait amené d'Égypte à Byblos le coffret contenant les restes mutilés d'Osiris quelquefois confondu avec Adonis ? De ces deux intailles donnant la même figure, l'une portait trois signes. Aussi fut-ce celle-là que l'on retint pour le musée. Ces trois caractères nous fournissent le nom du propriétaire de l'objet, lequel, comme les cylindres, comme les cônes, modifications des cylindres, et comme les scarabéoïdes, servait de sceau. On l'imprimait, non encore sur la cire, mais sur la terre glaise pour accompagner les missives et leur donner leur marque d'authenticité. Notre cachet est celui d'un vieux Phénicien qui se nommait *Paăr*.

Avant ce petit objet, était entrée au musée une inscription assez curieuse, dite, à cause de sa provenance, inscription du Pirée. Les Phéniciens ont laissé des traces d'eux-mêmes tout le long de la Méditerranée, en Espagne, en Sardaigne, en Gaule ; mais Chypre et la Grèce surtout les attiraient. En dehors de la pourpre et du verre, ils produisaient peu ; plutôt commerçants qu'industriels, ils servaient de courtiers pour une multitude d'objets dont un certain nombre sont énumérés dans la superbe prophétie d'Ézéchiel contre Tyr. Dans leurs voyages, quand ils rencontraient un endroit propice, ils s'y installaient. Il y avait des colonies phéniciennes un peu partout, mais particulièrement en Grèce. Notre musée possédait déjà une inscription d'Athènes. En voici une seconde, gravée sur marbre blanc de Paros et venant du Pirée; elle comprend huit lignes de phénicien et deux lignes de grec, celles-ci nous donnant comme une indication rapide de ce que contient le texte phénicien dont voici la traduction :

« Le 4e jour du mois de Marzéah, dans la 15e année du peuple de Sidon, il a été résolu en réunion, de par la volonté des Sidoniens, de couronner Schamabaal, fils de Magon, qui était préposé de la communauté pour le temple et pour la construction de l'avant-cour du temple, d'une couronne d'or de vingt drachmes selon le poids légal, parce qu'il a élevé le portique du temple et parce qu'il a fait là tout ce qui était de son emploi. [Il a été pareillement résolu] à l'endroit de ceux qui ont été nos préposés pour ce temple, d'écrire leurs noms sur une stèle d'or et de les mettre dans le portique du temple sous les yeux de chacun; [puis] que la communauté désignerait des gens pour s'occuper de cette stèle, de telle sorte qu'on comptât, avec l'argent du dieu Baal-Sidon, vingt drachmes, selon le poids légal; tout cela afin que les Sidoniens sachent que la communauté sait récompenser les hommes qui, devant elle, ont bien rempli leur emploi. »

Cette inscription est datée, elle est de l'an 96 avant notre ère. Avec le mois de Marzéah, nous connaissons désormais dix mois phéniciens. Toutes ces mesures de la durée dont nous jouissons aujourd'hui et dont l'humanité a joui déjà aux époques anciennes, combien d'efforts il a fallu pour les créer, pour diviser le temps et pour sortir du chaos! Autant qu'on peut le voir, c'est, non aux Sémites, mais aux vieux Sumériens des bords de l'Euphrate, que nous devons la semaine et le mois, auxquels sont arrivés ces observateurs des astres et en particulier des différentes phases de la lune. Les Hébreux, qui d'abord nommèrent huit mois par des chiffres, adoptèrent, après la captivité de Babel, presque tous les noms de la Babylonie. — Les dix mois connus des Phéniciens, un excepté, celui d'Yar, diffèrent pour le vocable des mois babyloniens. Trois d'entre eux ont le nom des vieux mois hébreux d'avant Babel : Ziv, Éthanim et Boul.

Par stèle d'or, il ne faut pas entendre une stèle en or massif, mais recouverte d'or. — Ce qui est curieux, ce sont ces communautés phéniciennes et juives rattachées par l'affection et le culte à la métropole, dont quelques membres s'acheminaient chaque année vers Jérusalem la sainte pour la Pâque, vers la sainte Byblos pour les fêtes d'Adonis, communautés qui, sans perdre le souvenir de la première patrie, savaient s'organiser d'une façon indépendante dans leurs nouvelles résidences, au milieu de populations étrangères, lesquelles les laissaient jouir d'une certaine autonomie, vivre selon

des lois particulières et former comme de petits états dans l'État. Liberté antique, absolument inconnue au monde moderne et qui faisait que l'étranger ne l'était en réalité nulle part, mais retrouvait partout une petite patrie. Quand le Sidonien se rendait à Chypre ou à Athènes, il y revoyait Sidon. Le Juif, quittant Jérusalem et ses champs pierreux pour aller promener par le monde son négoce et ses idées, soit qu'il gagnât Alexandrie, Athènes ou Rome, rencontrait une colonie juive parfaitement organisée avec des chefs, des lois spéciales et pouvait se procurer, dans le groupe légal de ses frères, l'illusion de Jérusalem et de sa synagogue. Combien le christianisme bénéficia de cette faculté de créer de petites communautés dans la grande communauté! Rien ne favorisa mieux à l'origine, dans les différentes villes, la naissance et le développement des églises particulières.

Ainsi notre stèle du Pirée confirme, de la manière la plus nette, ce que nous savions des petites colonies phéniciennes et juives et de leur libre organisation dans les cités grecques et romaines. Quant à la teneur du décret, elle ressemble fort à celle des décrets honorifiques d'Athènes.

Voilà les renseignements nouveaux sur la Phénicie que nous peuvent fournir nos collections du Louvre, à moins ue l'on ne considère encore Carthage comme la Phénicie, puisque nous y trouvons la même race, la même langue, les mêmes signes pour s'exprimer. La première nouvelle à fournir de Carthage et du Louvre, c'est l'installation rapidement menée des monuments puniques dans la salle confinant aux tombeaux phéniciens. Ce qui va presque remplir cette partie du musée, ce sont les stèles de la collection Costa. L'art, nous l'avons déjà dit, manquait beaucoup aux gens de Carthage même, et ce qui provient de cette ville marchande ne se distingue pas ordinairement par la beauté. Mais combien les stèles votives venant du temple de Thanith sont cependant supérieures aux pierres de la succession Costa, lesquelles ont été réunies à Constantine! L'absence d'esthétique était encore plus grande dans les provinces soumises à Carthage qu'à Carthage même. Ici c'est la barbarie la plus grossière. Les signes même sont tellement mal gravés que souvent on les devine plutôt qu'on ne les lit, surtout quand ce sont des signes néo-puniques ou

abrégés. L'année dernière, — avec quelle difficulté les studieux et déjà savants élèves du cours le savent, — nous avons étudié quelques-unes de ces inscriptions de Constantine. J'ai dû, en particulier, en traduire un peu plus de cent pour mon catalogue dont l'apparition coïncidera, je l'espère, avec l'ouverture de la nouvelle salle. Mais qu'importe à l'historien et au philosophe le fini d'un objet! Souvent ne trouve-t-il pas mieux son compte dans un caillou grossier, — dans cette moitié d'aigle et cette moitié de lion rudimentaires nous présentant, parmi la collection Sarzec, les noms de Nini-Haldou et de Our-Hanna, — que dans les merveilles les plus achevées de la peinture et de la sculpture? Une pierre informe en dit parfois plus long qu'une statue de Phidias et de Michel-Ange sur la vie de l'humanité et sur son évolution.

Les monuments de Constantine sont marqués à l'encre rouge; mais cette distinction leur aurait-elle fait défaut, il eût été facile encore de les séparer des mélanges qu'auraient pu amener nos marbriers. Ce sont pour la plupart des stèles votives. « Rien de nouveau sous le soleil. Ce qui est, c'est ce qui a été; et ce qui a été, c'est ce qui sera. » Dans nos églises, on voit des plaques de marbre constatant, en manière d'action de grâce, que l'on doit telle faveur à la Vierge, à tel saint ou sainte. Le temple de Thanith, à Carthage, débordait de ces ex-voto dont la formule diffère peu et ne présente guère de variété que dans les noms propres : « A la grande Thanith... et à Baal-Hammon, vœu qu'a fait un tel, fils d'un tel, parce que la divinité a écouté sa voix et l'a béni. » Voilà la formule ordinaire. Or, dans les stèles de Constantine, c'est à Baal-Hammon que sont adressés les textes votifs. Rarement se présente le nom de Thanith et quand il paraît, ce n'est plus en tête, mais après Baal-Hammon. C'est que ces objets n'ont pas vu le temple de Thanith, mais qu'on les a envoyés dans un sanctuaire local dédié à Baal-Hammon.

Moins uniformes que les textes de Carthage ceux-ci offrent des nouveautés, mais mal écrites par un graveur barbare, si bien que la collection Costa représente, pour son déchiffrement, un énorme travail épigraphique.

Quelques stèles funéraires paraissent parmi les nombreuses stèles votives, en différant par la forme même. Ce sont des blocs non dégrossis, des pierres presque brutes sur lesquelles

on a gravé une inscription, tandis que les stèles votives ont un aspect, un arrangement particulier et se terminent en ogive. L'ogive, dans ces vieux cultes naturalistes, a un sens non douteux, se rattachant à l'union des sexes. Ici pas de songes, pas d'imaginations poétiques ; les explications de toutes choses n'ont rien de romantique, c'est la nature elle-même dans ses actes essentiels qui apparaît partout.

A côté de ces objets que l'on n'avait pas encore exposés, faute de place, et qui vont être, pour la première fois, mis sous les yeux du public, il faut signaler comme entrées nouvelles au Louvre, les stèles données par M. le commandant Marchand, stèles votives, de formule ordinaire, provenant de Carthage, et les vases déjà étudiés de M. le colonel Vincent.

Voilà pour Suse, l'Assyrie, la Phénicie et sa colonie, Carthage. Suse avec ses Achéménides, avec ses civilisations successives ensevelies dans son tumulus, a mis d'elle-même, dans les esprits, une image brillante, quelque chose comme la fantasmagorie d'un empire des Mille-et-une Nuits. Grâce à ses hardis marchands, et peut-être aussi à la grande poésie des prophètes juifs, la Phénicie, avec Tyr et Sidon, fait rêver les siècles ; Carthage pareillement, à cause de sa puissance, de ses hommes de guerre, de ses luttes avec Rome. Mais qui donc, en dehors des spécialistes, s'intéresse à l'épigraphie araméenne? cependant l'écriture d'Aram s'est plus répandue que nulle autre, et, à un certain moment, a presque conquis tout le vieux monde oriental.

Elle procède des signes phéniciens, mais avec le débouclement de certaines lettres, lequel débouclement, de plus en plus prononcé, conduisit jusqu'à l'alphabet carré des Juifs et des Palmyréniens. Au loin s'est étendue cette écriture. De la Syrie elle a gagné la Babylonie. Pendant l'exil, les Israélites l'ont adoptée, puis transplantée en Israël. Les conquérants persans, gardant les cunéiformes anciens ou leurs signes particuliers avec tête de clous pour les monuments, se servirent de l'alphabet araméen pour les dépêches de la vie privée et les écrits officiels. Conquérant l'Égypte ils y portèrent leur écriture ; de là les stèles araméennes et les papyrus araméens d'Égypte. M. Hubert, qui avait eu la main assez malheureuse dans une première excursion en Babylonie, a rencontré dans son dernier voyage, marqué par sa mort terrible, trois documents du plus haut intérêt pour l'histoire. Ce

sont des inscriptions araméennes, qu'il a pu recueillir à l'endroit même où elles ont été écrites et dont elles portent le nom, à Teima. Ainsi l'écriture araméenne s'était installée, probablement avec les Égyptiens, jusque dans la mystérieuse Arabie, au nord du golfe d'Aden, dans cette région de Pount que connaissaient depuis si longtemps les sujets des Pharaons et où ils allaient chercher cet encens qui montant aux narines des dieux de l'Égypte, les mettait en joie. En décembre 1885, j'ai parlé longuement de la plus grande inscription de Teima qui venait d'entrer au musée et qui avait survécu à M. Hubert. Les deux autres ont depuis lors rejoint leur aînée.

Mais ce sont des documents déjà anciens et connus que nous laissons pour parler d'objets nouveaux et inédits. J'ai à signaler un sceau avec caractères araméens, lequel porte une inscription de deux lignes dont voici le sens : « A Ahimam, fils de Bohas. » Les noms sont persans sur ce petit cône de l'époque des Achéménides. Les figures que l'on y remarque appartiennent, non par l'art, mais par le sens, à l'Égypte, puisqu'elles se composent du disque solaire entre les deux yeux d'Horus.

Palmyre relève d'Aram. Comme elle est déserte aujourd'hui ! Sise entre Damas et l'Euphrate, on en transporte avec peine les monuments, tant elle est privée de toute espèce de communication avec le monde des vivants. Cependant, combien elle fut brillante dans le deuxième et au commencement du troisième siècle de notre ère ! Le nom de sa Zénobie est resté, il a traversé les siècles comme le nom même de la beauté : elle fut même plus ravissante que la Cléopâtre égyptienne. Zénobie, ce n'est pas une reine, c'est une race, c'est tout un monde féminin d'élégance rare, de tout ce que l'art le plus coquet peut faire de cette merveille qu'est parfois la femme. Parcourez le musée oriental, voyez la Palmyrénienne, avec ses larges pendants d'oreilles, son voile orné, les étoffes dont elle se drape si harmonieusement, son œil calme et sûr, je ne sais quelle modestie savante, vous saurez jusqu'où la femme peut pousser, aux temps de décadence et d'affinement morbide, le soin d'elle-même, en vue de l'effet à produire et des trahisons à commettre.

Cependant la femme et le mari s'endormaient du dernier sommeil et se couchaient côte à côte, dans le même lieu. Un bas-relief funé-

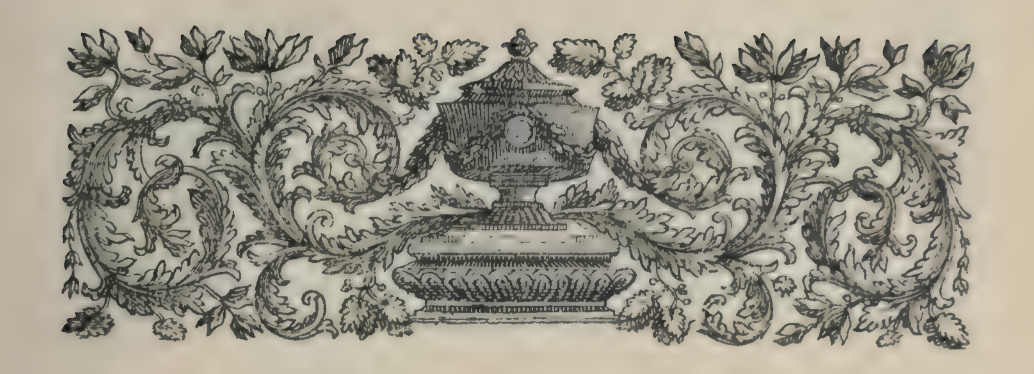
raire, récemment acquis par le Louvre, nous montre, à demi étendus en face l'un de l'autre, un nommé Malkou et sa femme Dida, douée d'un charme exquis. Un autre bas-relief nous présente encore une des séduisantes créatures de Palmyre, Barailath, fille de Borepha.

Décidément, la femme orientale, à l'époque romaine, a je ne sais quoi d'enivrant et de mauvais, une sorte d'ensorcellement, des complications dans le regard et dans l'attitude, à la fois beaucoup de naïveté et de ruse. On le peut constater aussi dans cette tête de femme du Haouran, taillée dans le basalte noir, dont les yeux semblent faussement rêver et dont les cheveux sont arrangés avec un art qu'égaleraient difficilement les plus habiles coiffeurs parisiens. Cette tête regarde les passants et leur sourit doucement dans la première salle orientale du premier étage.

Aux bas-reliefs de Palmyre, il faut ajouter quelques petites tessères de moindre importance avec des noms propres de défunts.

Vous le voyez, Israël ne nous fournit rien. La jalousie d'Iahvé ne lui permit guère de se faire des images taillées, ce qui va généralement avec les inscriptions et les fait naître. De plus la conquête romaine a réellement broyé jusqu'aux ruines de la Judée. Dans tous les cas, n'en voulons pas à Israël; s'il fut à peu près étranger à la plastique, il eut quelque chose de meilleur, à laquelle il doit d'avoir tant pesé sur les destinées du monde : son livre. Prenez une balance, mettez d'un côté toutes les œuvres de l'art romain et grec, tous les bas-reliefs de Palmyre, entassez là statues sur statues; dans l'autre plateau, posez le petit livre, avec les merveilleux récits des *Juges* et de la *Genèse,* les vieilles maximes des sages, les contes ravissants de *Jonas* et de *Ruth*, la grande poésie des prophètes, le pessimisme expérimenté de l'*Ecclesiaste :* c'est le petit livre qui l'emportera. C'est cette chose unique dans l'histoire littéraire et philosophique du monde. Comme certains remèdes d'une puissance inouïe, il y a ici une condensation étonnante, une masse prodigieuse d'idéal sous un petit volume. N'accusons donc pas Israël de ne nous point apporter de monuments comme Palmyre, comme l'Assyrie, comme la Phénicie, comme l'Égypte, comme la Grèce; il nous répond en nous montrant ce qui vaut mieux que la statuaire : un livre et le plus beau des livres.

E. LEDRAIN.



UNE

HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION



La *Bibliographie de la Révolution française,* par M. Maurice Tourneux, est un des livres les plus significatifs qui aient paru sur cette grande époque. C'est, d'apparence, un catalogue, une nomenclature impassible des livres et brochures publiés à Paris pendant la Révolution ; en réalité, c'est une histoire d'une éloquence d'autant plus décisive que l'artifice n'y est pour rien et que les événements seuls y ont une voix. Il se dégage de cette suite de titres, de résumés de brochures où le bibliographe n'a rien laissé filtrer de ses sentiments, une vitalité, une passion qui sont un étonnement.

La première surprise est le nombre même de ces documents. La Révolution parisienne, en dix années de temps, au milieu de l'œuvre de destruction des royautés séculaires et de la reconstruction d'une société nouvelle, a plus écrit et imprimé que la France entière pendant un siècle. On dirait qu'au milieu des vociférations de la guillotinade et des épouvantes de la perquisition, pendant les terreurs de la guerre étrangère, une armée silencieuse de littérateurs, de copistes

et d'imprimeurs travaillaient, nuit et jour, à dresser l'inventaire de la France monarchique et en même temps à lancer dans le monde la plus étonnante masse d'idées, de projets, d'accusations, d'apologies, de rêveries folles ou profondes, qu'on eût encore vues. Depuis la convocation des États-Généraux jusqu'à la mort de Marie-Antoinette, chaque jour, presque chaque heure, voit éclore des livres, des factums, des pamphlets, des journaux qui sortent de dessous chaque pavé et sont comme la clameur écrite de tout un peuple. C'est là que résident le vrai sens et la vraie force de la Révolution.

La première lecture de cette bibliographie fait ressortir ce fait que la Révolution, préparée et commencée par la noblesse et le Tiers, tomba dès le premier jour, dès la prise de la Bastille, aux mains du peuple qui ne la lâcha plus. On est frappé de l'impuissance de ceux qui prétendirent la diriger et ne firent qu'enregistrer les ordres de la foule, entassèrent les motions sur les décrets. La Constituante, la Législative, la Convention discutèrent, légiférèrent; en somme, l'âme de la Révolution leur échappait : elle était dans cette multitude anonyme qui ne marchait que par élans irraisonnés ou agissait avec une logique furieuse, établissant le fait pendant que les assemblées en étaient encore aux délibérations. Les trois grands faits de la Révolution, la prise de la Bastille, le Dix août et la mort du roi ne furent pas l'œuvre des parlementaires, mais des brochures qui disaient avec une férocité brutale ce que chacun pensait sans oser se l'avouer. *Bonnart*, *le patriote moustache*, qui lançait sa brochure : *J'attends la tête de l'assassin Louis XVI*, fit plus pour hâter l'exécution du roi que les débats de la Convention nationale.

L'histoire de la Révolution, formulée par la bibliographie de M. Maurice Tourneux, est d'aspect nouveau. Ce n'est pas l'histoire factice, telle que nous pouvons l'écrire d'après le document auquel manque toujours l'atmosphère où il est né ; ce n'est pas l'exposition des événements arrangés dans un ordre favorable à un système, ou expliqués par leur suite chronologique comme si le fait avait toujours pour cause celui qui l'a précédé. C'est la pensée même des hommes de la Révolution qui se fait jour dans cet amas de feuilles imprimées au jour le jour, dans un désordre d'idées singulier, dans une sorte d'incohérence, où se dissimule cependant l'invincible logique des foules.

Dès le premier moment, apparaît nettement le but de la Révolution. Il ne s'agit pas de modifier le système gouvernemental des Bourbons; il s'agit de détruire le principe même de toute royauté. Il ne s'agit pas d'arracher des concessions politiques à Louis XVI; il s'agit de le détruire, lui et toute sa race. On sent très bien que, dans le peuple, le Roi fut, dès le premier instant, jugé et condamné, et la Royauté abolie. Son procès commença à la prise de la Bastille et, malgré des retours de tendresse, l'arrêt était déjà formulé dans le cœur du peuple. Ni la Terreur ni le 21 janvier ne peuvent se séparer de la prise de la Bastille. Les dix années de la Révolution forment un tout dont rien ne peut être détaché. Il faut accepter la guillotine l'on veut glorifier les Droits de l'homme, car, sans elle, ces mêmes droits n'auraient été qu'une stérile formule. L'histoire du monde apprend que les vérités de paix et d'amour ne se sont affirmées que par le témoignage du sang; les vérités sociales, les devises humanitaires de la Révolution n'ont pris leur vie que dans la mort des hommes qui les ont proclamées et des victimes résignées qui les ont accompagnés à l'échafaud. La nouvelle civilisation créée par la Révolution a, comme le christianisme, les pieds dans le sang. C'est pourquoi elle a le droit de croire et de parler.

Il est très vrai que, dès la réunion des États généraux, l'anarchie fut soudaine et générale en France, assez pour faire croire à une *anarchie spontanée*. Le corps social se désagrégea avec une rapidité foudroyante. Pendant que les constituants cherchaient à ménager un passage entre la monarchie et un nouveau gouvernement, et recueillaient ce qui était viable des anciennes institutions, tous les organes de la France royale tombaient en pourriture, — et cela était nécessaire, car un organisme politique nouveau ne peut sortir que de la décomposition totale de celui dont il prend naissance. On a discuté la question de savoir ce que Louis XVI aurait pu faire pour barrer ou canaliser la Révolution : question sans portée, puisque le Roi et le peuple ne pensaient plus de même, ne se comprenaient plus et s'orientaient vers des directions opposées.

La bibliographie de M. Maurice Tourneux montre clairement l'opinion que se firent les contemporains des événements de la Révolution. Ils ne leur attribuèrent pas les mêmes significations que nous, mais, au fond, ils ne se trompèrent pas un instant sur leur but et leur

importance. La démolition de la Bastille leur apparut, à eux comme à nous, comme la démolition du pouvoir royal. Ils savaient, comme nous, que la Bastille n'était point la prison du peuple et qu'elle était même déclassée comme prison ; ils savaient aussi qu'elle n'était gardée que par une poignée d'invalides et qu'elle fut enlevée d'assaut par une bande de populace. N'importe, elle était le symbole visible de la puissance royale, et la ruine du symbole affirmait la volonté de ruiner l'objet même. Personne ne s'y trompa ni en France ni à l'étranger, ni même à Versailles où l'émigration se prépara dès le lendemain.

A Paris, le peuple se sentit aussitôt maître de tout. La Bastille enlevée, il se promène par la ville en cherchant à régler le compte de ses vieilles rancunes. En même temps, lui qui avait reçu pendant des siècles les sarcasmes de la noblesse, il devient à son tour goguenard. Il plaisante ses victimes. L'exécution de Berthier et Foulon inspire *Le coin du Roi ou le reverbère ministériel* ou *La vie, la mort et les miracles de M. Foulon.* Puis il se dirige en chantant sur Versailles pour voir d'un peu plus près ce Roi dont il connaît les bonnes intentions, mais qu'il faut faire disparaître parce qu'il est roi.

Pendant ce temps, la Constituante continue ses travaux; mais cette besogne de parlementaire touche peu l'âme des foules. L'Assemblée organise le nouvel État, formule des principes nouveaux, discute pied à pied avec la Royauté : ce travail silencieux semble exciter peu d'intérêt. Sur cet article, le nombre des brochures est assez restreint : on dirait que là n'est pas le véritable esprit de la Révolution. Mais, avec l'anniversaire du 14 juillet, l'explosion de joie se renouvelle. La fête de la Fédération semble la réalisation de la fraternité promise. Les cris de joie, hymnes, chants de triomphe, motions, adresses au peuple français sortent, comme une moisson, des terrassements du Champ-de-Mars.

La fête de la Fédération est, avec la prise de la Bastille, l'événement qui a le plus profondément remué le peuple de Paris. Le départ de Necker, la suppression du Parlement, la mort même de Mirabeau sont, pour la foule, des faits de politique auxquels elle n'attache qu'une importance médiocre. Son but, celui qu'elle fixe constamment des yeux, qu'elle caresse dans le secret de ses pensées, c'est le Roi.

Nous ne sommes qu'en juin 1791, et le Roi est déjà prisonnier. Ses

moindres pas sont dénoncés avec une clairvoyance féroce, comme des tentatives de fuite. En vain, le pauvre homme invoque le soin de sa santé; son projet d'aller à Saint-Cloud est considéré comme une évasion. Aussi la fuite de Varennes cause-t-elle une émotion immense. Le peuple de Paris qui, dès le commencement de la Révolution, avait visé le Roi, voit dans cette fuite l'aveu de sa culpabilité et pousse des cris de triomphe. Et l'on peut dire que, dès ce moment, la sentence qui a condamné Louis XVI était rendue. Il a beau accepter la Constitution et coiffer le bonnet rouge, son arrêt est irrévocable. Dès ce moment tous les événements sont tournés contre lui. Depuis l'anniversaire de la Fête de la Fédération jusqu'à la déclaration du danger de la patrie, tout l'accuse et achève de le perdre.

Enfin, le dernier assaut est donné à cette Royauté qui n'a plus de couronne, mais à laquelle il reste encore le prestige ineffaçable des grandeurs passées. Le 10 août, le peuple, pour en finir, marche sur les Tuileries, et la Convention nationale, élue quelques jours après, se trouve aussitôt en face d'un procès où l'accusé est perdu avant d'avoir parlé. Car enfin, il faut en arriver à la conclusion de ces pamphlets, de ces factums, de ces appels furibonds qui forment autour du trône un chœur qui invoque la mort. Le peuple, avec sa logique acharnée, comprend très bien que, le Roi toujours vivant, la Révolution n'est pas victorieuse puisqu'elle a manqué son but. Louis XVI a beau n'être plus rien dans le royaume, n'avoir ni palais, ni gardes, ni amis, ni autorité, n'être plus que l'ombre d'une grande ruine, il est encore le symbole vivant de dix siècles de monarchie. Chacun, dans le peuple, a le sentiment que la Révolution peut être anéantie par la guerre étrangère ou la guerre civile et que le Roi est toujours celui pour qui l'on attaque la République. Le déchaînement est donc universel; la fureur populaire est arrivée au paroxysme, excitée et entretenue par l'aiguillon venimeux des dénonciations écrites ou parlées.

Enfin, la famille royale est enfermée au Temple. Le peuple comprend qu'il a enfin satisfaction. Sa joie éclate partout; il s'amuse, il fait des mots. On imprime : *Le Mea culpa du ci-devant Veto, maintenant Zéro, à la nation française; — Liberté, libertas, foutre! — Arrivée de Jean Bart à Paris pour présenter un bouquet à M. Louis Bourbon, maître serrurier au donjon du Temple et roi de Coblentz; — Les Nouvelles du ménage royal sens dessus dessous ou la Fluxion*

de Marie Toinon et Louis, son mari, garçon serrurier au Temple; — Oui, si, mais; les Regrets superflus du cochon qui a versé l'auge.

Cependant le procès commence. Tout le monde sait le Roi condamné, et ce qui s'imprime alors prend une gravité singulière. Il y a encore quelques grossières invectives, mais les mémoires, les pamphlets deviennent sérieux, presque tristes. Ils se sentent devant une catastrophe inévitable. On n'insulte plus, on discute. Bien des voix s'élèvent qui demandent la clémence ou un semblant d'équité, comme si Louis XVI ne devait être exécuté que pour ses propres fautes.

Enfin, le Roi est mort et le peuple devient roi à son tour. Il met le manteau d'hermine sur ses propres épaules. Il succède à toutes les prérogatives de la Majesté. Il inspire les actes de l'Assemblée, et, quand celle-ci se cabre, il les lui impose. Il est souverain ; il rend la justice et son tribunal est le tribunal révolutionnaire qui juge sans appel, comme autrefois le Roi, et qui met dans ses arrêts la férocité railleuse où se complaisaient parfois les anciens monarques.

A partir de ce moment, le grand élan révolutionnaire semble brisé; nous sommes dans les fantaisies sanglantes, dans les exécutions sans but. La bibliographie dénonce cette confusion générale où chacun ne semble plus chercher que la satisfaction de ses vengeances personnelles. La Convention se dévore elle-même. Le procès des Girondins, d'Hébert, de Danton, de Camille Desmoulins ont l'aspect de combats singuliers. On ne demande rien, on regarde. On n'imprime plus que des comptes rendus, des relations. Cependant une réaction commence, non par enthousiasme, mais par fatigue. Au 9 thermidor, Robespierre tombe comme est tombé Danton, sous les coups de ses collègues, devant un public indifférent.

La fatigue est universelle. Martainville édite sa brochure : *Nous mourons de faim; le peuple est las; il faut que ça finisse.* Puis la Convention agonise et s'éteint dans le silence de l'opinion épuisée. Depuis six ans, le peuple a vécu dans une fièvre terrible, dans une exaltation de toutes les heures, sans joie et sans sommeil. En six ans, il a vécu un siècle, bouleversé un monde et fondé une société nouvelle. Il est las. Les royalistes aiguisent leurs petits pamphlets et recommencent leurs petits complots : on ne leur répond pas. D'ailleurs la France entière est sur le Rhin ou en Italie. Nos armées von

répandant en Europe les nouveaux principes sociaux, et tous les regards se détournent des ruines de l'intérieur pour suivre ces jeunes demi-brigades qui renferment tout ce qui reste de pur et de noble en France.

Tous les grands acteurs de la Révolution ont disparu avec la Convention. Ils viennent de mourir et leurs noms semblent déjà appartenir à des temps très reculés. Le Directoire ne pense qu'à s'amuser : c'est la Régence de la Révolution. Le même peuple, qui, depuis six ans, ne s'est pas arrêté dans son œuvre de sang, ne songe qu'à des fêtes. On célèbre tous les anniversaires, le 14 juillet, le 10 août, le 21 janvier, le 9 thermidor, le 18 fructidor. La Révolution se couronne de fleurs avant d'expirer. Comme tout organisme humain, elle se dissoudra après avoir rempli sa fonction. De même que l'ancien régime s'était liquéfié spontanément après avoir atteint les limites de son expansion, de même la Révolution se dissout après avoir donné tout ce qui était en elle.

Et quand Bonaparte se présentera, dans la foule qui l'acclamera frénétiquement, nous retrouverons, sincères et attendris, les anciens jurés du tribunal révolutionnaire, les fidèles des belles guillotinades, les implacables tricoteuses. Ils adoreront le jeune vainqueur avec autant de conviction qu'ils adoraient Robespierre et ils feront en cela œuvre de sages, car c'est une grande sagesse que d'oublier le passé parce que ses enseignements sont toujours perdus, de ne pas regarder l'avenir parce que nous ne le soupçonnons même pas, et de ne voir que le présent parce que nous le tenons.

La *Bibliographie* de M. Maurice Tourneux est un des ouvrages les plus intéressants qui aient paru sur la Révolution française. Ce n'est pas seulement un catalogue à consulter, c'est aussi un livre à lire. Quant à la valeur d'érudition de cet bibliographie, nous n'en dirons rien : M. M. Tourneux a fait ses preuves. — Et puis la bibliographie ainsi comprise n'est plus de l'érudition mais de la véritable histoire.

GASTON SCHÉFER.





MEISSONIER



La peinture de Meissonier a été célébrée ce mois-ci, au lendemain de la mort de l'artiste, avec une presque unanimité dans l'éloge, véritablement singulière. Qu'on ait rendu au membre de l'Institut, grand-croix de la Légion d'honneur, les honneurs officiels, que les cordons du poêle aient été tenus par les fonctionnaires qui figurent d'habitude dans ces solennités, que le ministre des Beaux-Arts ait prononcé devant le catafalque le discours dévolu aux morts de cette illustration, tout cela va de soi, et personne, vraiment, ne songe à se récrier et à chicaner le convenu de ces hommages. Que ceux qui ont connu et aimé l'homme viennent ensuite et disent leur chagrin de sa disparition, rien de plus naturel et de plus respectable. Mais autre chose est la critique qui s'exerce exclusivement sur les œuvres, qui essaie de voir et de classer les tableaux du peintre. Il semble qu'on puisse, sur un tel sujet, s'exprimer en toute liberté, qu'on ait le droit de dégager une esthétique, de noter une sensation, qu'il soit possible aux uns de motiver leur indifférence tandis que les autres s'épuisent à formuler leur admiration éperdue. Pourtant il y a eu comme une convention tacite, comme un mot d'ordre de mansuétude. Les discu-

tables pratiques de métier ont été généralement exaltées comme des dons supérieurs, la gloire du défunt a été mise au niveau des gloires les plus hautes, le nom du patient calligraphe a été ajouté à la liste des artistes de grand vol, des forts et des inquiets, des maîtres de la sérénité et de la passion.

En somme, en dehors de quelques exceptions, la critique a émis la même appréciation que l'empereur d'Allemagne dans la lettre étonnante écrite par un aide de camp au secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts : « Sa Majesté, tout en admirant l'immense talent du peintre, aimait surtout à reconnaître dans ses œuvres l'artiste consciencieux, l'homme de grand caractère qui, par un sentiment admirable de respect de soi-même, ne quitta jamais nul de ses tableaux sans avoir fait tout ce qui était en son pouvoir afin de le rendre parfait, un chef-d'œuvre. » C'est la méticuleuse application, c'est la puérile reproduction de tous les détails, qui ont amené un tel état d'extase et provoqué des clameurs si admiratives. La façon dont Meissonier peignait des bottes, des aiguillettes, des boutons, des ganses, était déjà faite pour ravir d'aise ceux que le fini d'un tableau satisfait davantage que l'harmonie générale et qui préfèrent la banale exactitude de la photographie aux évocations individuelles. Mais cette sympathie pour un tel procédé devait évidemment aller jusqu'au délire, au spectacle des toiles minuscules où le peintre descendit les degrés de l'ingéniosité et tomba au tour de force. Ce fut là sa plus grande manifestation d'adroite intelligence. Il obtint le succès sans limites auprès de ses contemporains par le tableau presque invisible, tenant la place la plus restreinte, et pouvant être regardé à la loupe. Cette loupe, surtout, suscita les ovations. On parla des Flamands et des Hollandais. Il reste à dire à quels artistes des Pays-Bas on entendait comparer le peintre français du dix-neuvième siècle. Ce n'est pas, sûrement, à ceux qui eurent la seule passion du paysage et de la vie intime dans lesquels ils vivaient, à ceux-là, surtout, qui ne songèrent qu'à fixer l'enveloppe d'air et de lumière de leur contrée, l'atmosphère de terroir où vivaient les êtres de chez eux. C'est une intention que les plus perspicaces auraient du mal à découvrir chez le peintre de tant de liseurs et de parties d'échecs où les costumes et les accessoires lui ont fait oublier l'ambiance et la vie intérieure qui commande aux expressions de visages et aux gesticulations. Non, il appa-

raît là comme un obstiné de l'exécution ténue, comme un prestidigitateur travaillé par l'idée d'étonner un auditoire : « L'étonnement n'est pas l'émotion, dit avec raison Barbey d'Aurévilly. Un Alhambra fait avec un noyau de cerise serait plus étonnant que l'autre Alhambra et cependant il toucherait moins. Le génie dans les petites choses n'est plus le génie. De fait, il y perd sa puissance et n'y garde pas même son nom. »

Le peintre a été, certes, un habile. Il a mené à bout certaines toiles avec une volonté étroite et une dure précision auxquelles il n'est pas difficile de rendre justice. Il a surtout montré son savoir par des études qui ne subsistent guère dans les œuvres achevées. Mais l'ensemble de ces œuvres est antipathique aux yeux et à l'esprit par le jeu de patience des détails, la dureté des contours, le froid modelé sans lumière, l'absence d'émotion et d'intellectualité, le désagréable parti-pris anti-artistique de l'anecdote. Il y a eu seulement là un grand succès dû au fini de l'exécution, et une grande influence expliquée par le grand succès. Mais en art, les influences, les imitations, les traditions, les théories, n'ont pas à être invoquées. Et ici moins que jamais. La fabrication de la peinture de genre, de l'abominable historiette à costumes, est rapidement devenue une des plaies des Salons annuels et des expositions à la mode. Elle sévit encore à l'heure actuelle. Elle nous fatigue par son absence de conviction, par sa recherche d'un pittoresque convenu, par son impuissance à retrouver la vie dans la poussière des siècles, à redonner une forme à l'agitation humaine évanouie. La date y est, il y a une énumération de vêtements, de meubles, d'ustensiles. Le bahut et la tenture ont été copiés dans les musées et dans les collections, ou simplement sur les photographies préparées pour les peintres par des industriels prévoyants. Il y a des ouvrages sur les costumes historiques : ils ont été consultés. On a fait mieux : les modèles ont posé dans les défroques qui font la joie des nuits de carnaval, et que l'on peut louer autour du Temple et dans les passages. On a eu ainsi à volonté des reîtres, des écoliers, des seigneurs Louis XIII, des gardes-françaises, des membres du Tiers-État, des incroyables. Les modèles et les mannequins ont été placés dans le milieu préparé, il y a eu groupement, arrangement de la composition... et puis? et puis, c'est tout. Que veut-on de plus?

Mais cela ne constitue pas un tableau d'histoire! Et la vérité des personnages? Et les expressions des visages? Et le mouvement passionné qui a dû animer le groupe ou la foule que l'on a la prétention de représenter à l'aide de quelques gravures, de quelques automates, de quelques modèles? Vous en demandez trop. Tout cela ira au petit bonheur. S'il s'agit d'un personnage connu, les portraits seront copiés. Quant aux expressions, aux passions, à l'atmosphère, ce seront tout bonnement les expressions que voudront bien prendre les modèles, les passions qu'ils éprouveront, l'atmosphère dans laquelle ils poseront. Regardez les scènes historiques exposées par nos peintres. Toutes se passent sur la table à modèles, toutes pourraient avoir pour sous-titre : « Intérieur d'atelier. » Les maisons de la rue, les meubles du salon ont été disposés par l'artiste, faisant fonction de régisseur. Là, tout est prêt... Ah! encore cette étoffe sur ce paravent, ce bibelot sur cette étagère, cette chaise au premier plan. C'est bien, frappez les trois coups, le grand premier rôle peut entrer... et il entre en effet, le malheureux, comme il entrerait à l'Ambigu ou à la Gaîté, et tous les figurants le suivent, et se placent, et lèvent le bras, et ouvrent la bouche. Trémolo à l'orchestre. Cris à la cantonade.

M. Meissonier est le grand responsable de cet envahissement de la cimaise par tant de costumes Louis XIII, Louis XV, Directoire et Premier Empire. C'est lui qui a installé définitivement dans l'art de notre temps le tableau de format marchand, où se voient des vêtements de bal masqué et des bibelots d'étagère. Cherchez maintenant un artiste ayant eu une vision du drame évoqué, un artiste qui ait été ému, enfiévré par les actions et les passions des hommes qu'il a voulu faire se lever dans les lointains du passé. Cherchez-le : vous le trouverez difficilement. Les visionnaires sont rares, n'est pas historien ou mythologue qui veut. Eugène Delacroix et Puvis de Chavannes sont, en peinture, de glorieuses exceptions, comme Michelet en est une en histoire. Il n'y a pas de procédé pour produire à volonté d'admirables et tragiques toiles comme *Prairial*, de nobles fresques comme *Le Bois sacré*. C'est assez dire pour prouver que ces remarques ne tendent pas à interdire à l'artiste le tableau d'histoire et l'évocation du passé. Delacroix, lui aussi, a habillé ses personnages de vêtements disparus et les a fait se mouvoir à travers des décors qui sont aujourd'hui des ruines. Mais devant ses toiles, on ne pense pas au costume, on voit le

geste et la physionomie, on assiste au surgissement d'une passion d'amour ou de colère, on s'enivre de l'harmonie des sentiments et des couleurs. Devant les toiles les plus célèbres de Meissonier, l'obsédante idée du modèle, du mannequin, de la défroque, envahit l'esprit. Le procédé méticuleux, le travail puéril, stupéfient l'imagination. Qu'il s'agisse du graveur à sa table, du joueur, du liseur, du fumeur, du hallebardier, du violoncelliste, du flûtiste, du graveur, de l'amateur de tableaux, du peintre d'enseignes, des cavaliers se faisant servir à boire, du jeune homme regardant des dessins, de l'homme en contemplation à sa fenêtre, — ou qu'il s'agisse des furieux de la *Rixe*, des cuirassiers lancés dans une charge, de Napoléon à cheval, c'est l'application toujours semblable du même procédé.

Nulle synthèse, nulle grandeur de dessin, nulle enveloppe d'atmosphère. Le cuirassier et le cheval, qui partent dans un galop d'escadron, sont vus d'aussi près, représentés dans les mêmes innombrables détails, que l'homme vu à deux pas, dans une immobilité absolue. Chez celui-ci, une telle preuve de vision étroite est déjà choquante, on s'alarme de ce parti-pris singulier, de cette insistance à vouloir donner à toutes choses une égale importance, de cette impuissance à généraliser. On constate déjà que le peintre manque de cette faculté essentielle de l'artiste qui est l'instinct ou la volonté de choisir. Qu'est-ce donc lorsqu'on regarde un tableau qui veut donner la sensation du grouillement d'une armée, d'un violent passage de cavalerie ! On n'aperçoit qu'un extraordinaire échantillonnage de buffleteries, de boutons et de passe-poils, on compterait les poils de la moustache des hommes, les crins de la queue des chevaux. Dans les figures au repos, c'est l'équivalent de la photographie faite à loisir, avec le choix de l'attitude et de l'éclairage. Dans les figures en mouvement, c'est l'équivalent de la photographie instantanée. Quelles que soient l'occupation, l'attitude des modèles, il y a toujours un « Ne bougeons plus » dans chacune des toiles de Meissonier. Il n'en est jamais arrivé à comprendre : 1° que dans le portrait d'un être, le visage et les mains devaient jouer des rôles plus considérables que les souliers; 2° qu'autre chose est de fixer une foule que de faire le portrait d'un homme. Le travail serré qui peut être de mise pour reproduire les traits, le caractère individuel d'une physionomie, n'a que faire ici où il s'agit de masses qui s'agitent, de che-

vaux qui se croisent, de piétons qui circulent. On n'a pas le temps de voir un homme, un animal, et le peintre qui s'attardera à ces détails ne réussira pas à saisir la confusion de mouvements et la multiplicité de taches qui constituent l'ensemble. M. Meissonier s'en est tenu à cette conception de dessin photographique. D'autres ont eu le dessin calme de la figure au repos : Ingres, par exemple. D'autres ont eu le dessin remuant de la figure en mouvement : tel Delacroix. Chez tous les deux, il y a l'élimination des détails, et la mise en valeur de la ligne essentielle. Reste Napoléon, restent 1805, 1806, 1807, 1814, où l'épopée devient à peine une équipée, où les batailles et les revues deviennent le prétexte d'un musée de costumes militaires où la Redingote grise est en enseigne. Tableaux où l'air manque et qui pourraient tout au plus servir, malgré les acclamations qui les entourent et les prix qui les paient, à illustrer une Histoire à la façon de M. Thiers.

Malgré tout, lorsqu'on lit avec soin les dithyrambes des admirateurs de M. Meissonier, une inquiétude perce, des hésitations transparaissent. Presque tous reconnaissent, plus ou moins, entre les lignes, qu'il n'a pas le sentiment des plans et des distances, qu'il ignore l'harmonie générale, qu'il a vécu hors de son temps, non par inquiétude et en vertu d'une aspiration supérieure, mais par goût d'imitation. Quelques-uns même veulent bien reconnaître qu'il y a eu avant lui des peintres militaires qui s'appelaient Gros, Charlet, Raffet. Maintenant, que l'on s'extasie parce qu'il porta les bottes de Bonaparte pour leur donner le pli de l'usure, et parce qu'il a fait recouvrir de farine la terre de son jardin pour obtenir un effet de neige, que l'on proclame qu'il y a plus de probité artistique à travailler longtemps sur une toile et à la pousser trop loin qu'à savoir s'arrêter à temps, ce sont d'aimables bagatelles. Au fond, on admire surtout le savoir-faire qui séduisit les amateurs. La grande majorité de ceux qui se prosternent célèbre les récompenses obtenues aux expositions et l'énorme valeur actuelle des tableaux. Pour rendre un hommage vraiment national à l'artiste qui vient de mourir, on s'est ingénié à calculer le prix de tous ces chefs-d'œuvre par centimètre carré. Que pourrait-on ajouter à cette suprême louange, sinon que c'est là faire subir au peintre décédé une apothéose un peu cruelle ?

GUSTAVE GEFFROY.



EUGÈNE DELAPLANCHE



e ne sais que penser entre cette *Eve après le péché*, laquelle, selon un des biographes du regretté sculpteur, « fut la définitive étape de Delaplanche vers des horizons qui, durant de longs mois, avaient fui devant lui », et cette radieuse *Musique* dont M. Larroumet, en l'éloge funèbre qu'il prononça sur la tombe de l'artiste, disait : « A la fois nue et drapée, chaste dans sa beauté fine et vigoureuse, elle était une de ces figures qui charment le premier coup d'œil et dont la contemplation fait sentir lentement le mérite profond et discret. Une fois embrassée par l'œil, la ravissante attitude de ce jeune corps se gravait pour toujours dans le souvenir; elle chantait dans l'imagination et une mélodie sans fin coulait de cet archet de marbre. La musique! tout ce qu'éveille ce mot redoutable, Delaplanche avait su le mettre dans cette création. Un tel objet ne l'avait pas effrayé : il l'avait abordé simplement et franchement, comme il faisait toute chose et, de la force calme et réfléchie de l'artiste, une œuvre maîtresse était sortie. » Car si l'une est tant soit peu poncive, encore soumise aux errements de l'École, combien l'autre est adéquate à l'idée du sculpteur-poète, suggestive en ses moindres plis, bien propre à nous faire sentir cet art divin d'Orphée, et pourtant toutes deux peuvent être qualifiées « chefs-d'œuvre ».

Que Delaplanche ait eu pour maître Deligand ou Duret, qu'importe, en vérité, lorsqu'un tel artiste possède en son intellect le spiri-



Imp Ch. Michaud

LA MUSIQUE

tualisme altier et la pensée créatrice? L'*Éducation maternelle* du jardin de Sainte-Clotilde est une belle œuvre, on en conviendra, où le statuaire a mis l'Idée qui fait palpiter et vivre. D'aucuns ont dit qu'il avait donné preuve de naturalisme. Qu'est-ce que ce terme vient faire ici? Il n'est point question de naturalisme lorsque l'art, en quelques coups d'ébauchoir ou de pinceau, fournit dans la représentation ordinaire de la vie la genèse des sentiments qui font mouvoir les êtres. La spiritualisation des actes matériels de l'existence humaine procrée par elle-même, sous ses multiples faces, une humanité idéale qui se meut et s'agite, va, vient, engendre la subjectivité, coordonne les rêves, incarne les pensées. Le naturalisme en art n'a jamais existé, ou ce n'était pas de l'art. Delaplanche en est la preuve vivante, lui qui a donné à l'*Éducation maternelle* cette figure si intensive de création spirituelle. Je trouve dans son catalogue combien d'œuvres encore, ardentes, colorées, pétries au feu de l'histoire ou de l'imagination, qui sont autant de concepts de son évolution vers l'Idéal. En 1858, *Achille saisissant ses armes*, deuxième prix de Rome, et en 1864, *Ulysse bandant l'arc que les prétendants n'ont pu ployer*, premier prix, sont les prémisses de son tempérament inventif, quoique encore livré tout entier aux cendres de l'École. Je passe sous silence un buste de jeune fille en 1861, et un *Petit pâtre* en 1863, un modèle et rien de plus. Beaucoup de savoir-faire, une pâte artistement maniée, c'est quelque chose, soit. Mais attendons plus tard.

En 1866, pendant qu'il voyageait, et désireux de remplir jusqu'au bout son rôle de prix de Rome, Delaplanche envoie l'*Enfant monté sur une tortue*. La presse lui fait un beau succès, et pourtant que nous étions loin encore de la *Musique!* A l'Exposition universelle de 1867, le même est de nouveau, en bronze cette fois, soumis à la vue du public. On s'extasie volontiers, mais sans enthousiasme. L'année suivante, il envoie un *Pécoraro*, qui plus tard deviendra bronze. De celui-là je ne peux dire que du bien, et beaucoup, mais la manière en est peu digne de la conception que je me fais actuellement d'un tel artiste.

C'est alors qu'il exposa *Ève après le péché*, placée depuis au musée du Luxembourg. C'était la première phase d'une création ascendante, et tout dans cette admirable femme, malgré des restrictions au point de vue purement de la composition, faisait présager le grand

statuaire qui devait donner sa mesure dorénavant, en des œuvres impérissables, parce qu'elles sont la vie mêlée à la lumière.

Jusque dans ses moindres ébauches, dans ses sujets les plus grossiers, le voici étrangement hardi de grâce et de finesse, dans la *Charpente*, la *Terrasse* pour l'Opéra, la *Sécurité* pour l'Hôtel de Ville, la *France distribuant des couronnes*, figure colossale pour le dôme central de l'Exposition de 1889. Dans *l'Afrique* en bronze doré qui orne le bassin du Trocadéro, il laisse même pressentir un au-delà d'archaïsme poétique qui se révéla pleinement par cette magique *Vierge au lys*, laquelle fait rêver d'un autre âge, avec sa grâce infantile, son jeune et souple corps avide de caresses, pour ne jamais les avoir goûtées, et ce front pur que ride à peine le songe entrevu dans le mysticisme d'une âme inexplorée.

Delaplanche quasi spiritualiste, sans catholicisme outré, ne pouvait manquer cependant aux figures religieuses, qui fourniront de tous temps aux esprits d'élite une intarissable source de créations. Il nous a laissé *Agar et Ismaël*, groupe en marbre d'après les livres saints, *Sainte Agnès*, d'une candeur rustique qui ressemble fort aux ébauches gothiques, pour l'église Saint-Eustache; un *Saint Joseph*, un *Enfant Jésus* et la *Vierge*, pour l'église Saint-Joseph à Paris, lesquels sont de beaux morceaux, curieux comme « faire », pleins d'enseignements pour celui qui s'essaye.

Dans l'allégorie, Delaplanche n'atteignit pas le summum d'un véritable imaginatif. On peut lui reprocher de s'être par trop rallié à la convention. Je n'en conclus pas qu'il dédaignait le genre, bien au contraire, mais il s'appliquait à en rendre le dessin traditionnel, et sous prétexte d'exactitude la suivait pour des objets qui ne doivent pas en avoir. Il ne voyait guère le côté extra-naturel de l'art, c'est pourquoi il versa dans l'élégance et devint l'un des plus forts statuaires qui, sans spiritualiser toutes leurs œuvres, l'ont tenté au moins pour beaucoup.

Le monument en mémoire du cardinal Donnet, qui fut érigé dans la cathédrale de Saint-André à Bordeaux, suscita, lorsqu'il fut exposé au Salon de 1890, un vif mouvement d'admiration, tempéré par le regret qu'un tel ébauchoir fût resté dans le terre-plein du catalogue primitif : le pasteur d'âmes étend sa main avec le geste ordinaire du conducteur spirituel qui implore pour ses brebis, au-

dessus des plans de droite et gauche, où sont représentées la *Piété*, douce et recueillie, la *Charité*, transfigurée de mansuétude pour les déshérités. Ceci est bien supérieur au *Tombeau de Monseigneur Affreingue* et à la *Vision de Marie Alacoque*, je n'en disconviens pas. Un peu plus de littérature m'eût séduit davantage, en ce sens que « l'intention » eût été plus manifeste. D'aucuns ont comparé ces commémorations religieuses à la *Vierge au lys* et à *Notre-Dame-de-Brebières*, il n'y a, certes, de commun que le qualificatif d'étiquette. Dans ces deux dernières productions, il y a plus que de la religion, il y a du rêve imagé, il y a de la création intensive.

En 1880, l'*Enfance d'Orphée*, en 1882, l'*Ensommeillée*, sont de bons morceaux, travaillés et fondus en un rythme harmonieux, plein de suavité. J'aime moins, oh ! beaucoup moins, les quatre *Sirènes* pour la fontaine des Jacobins à Lyon, où sont représentées les gloires locales de la seconde ville, mais je m'extasie sur l'*Aurore* (1884) que je qualifierai simplement de chef-d'œuvre. L'État, comprenant tout l'art enfermé dans cette dernière figure, l'a acquise et placée au musée du Luxembourg. J'applaudis. C'est là que le public, contempteur de l'art pur et pourtant admirateur de ce qui est vraiment beau, se pâme devant ce corps de jeune vierge impolluée, devant ces flancs adorables, ce séraphin transmué en femme. Bien avant Delaplanche, la statuaire créa des vierges de marbre, mais jamais avec cette intuition d'aurore céleste, qui, selon l'expression classique du poète poncif, « entr'ouvre au matin, de ses doigts de rose, les portes de l'Orient ».

Je citerai encore, du regretté défunt, une série d'œuvres. Quoique secondaires, elles ne témoignent pas moins de cette haute personnalité, disparue avant l'heure, avant que le déclin des forces cérébrales l'eût fait souhaiter. Ce sont les panneaux de marbre et les figurines, objets d'art, coupes et ornements, qu'il exécuta pour divers, entre autres pour l'hôtel Païva, pour l'hôtel Camondo, pour les prix de concours ou souvenirs commandés par MM. Dietz-Monnin, Falize, Hachette, Lauth, etc. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, *Coquetterie*, *Flore et Zéphire*, en argent ou en marbre, sont de petits sujets d'intimité qui attestent pourtant la robuste élégance du statuaire, de cet homme qui savait être affiné jusque dans cette *Afrique* dorée du

Trocadéro et dans cette *France distribuant des couronnes* du Dôme Central.

La vastitude de la matière à brasser ne lui enlevait rien de sa joliesse initiale. Malgré tout, il devait faire aimable. Je ne le vois pas du tout animalier, ou seulement sous le couvert de levrettes gracieuses, de belles génisses blanches au pâturage, de paisibles ruminants à l'attache. Il ne s'y est jamais aventuré d'ailleurs.

Dans le buste, genre effacé, il fut ce qu'il devait être : peu ressemblant, étant imaginatif. Je l'en félicite. La figure humaine n'a d'expression que celle des sentiments attribués à son possesseur. Je ne comprends pas Néron souriant d'un air affable et doux, pas plus qu'un saint Vincent de Paul tragique et courroucé. Pourtant il est certain que l'un devait sourire et l'autre se mettre en colère, ainsi que le commun des mortels. Et certainement le premier, aimant la gloriole et les vaines flatteries, eût souri au flagorneur de sa physionomie, tandis que le second, très humble, se fût fâché en la même occurrence.

Le talent de Delaplanche était de ceux qui ne se discutent pas, étant intuitif. On y reconnaissait une grande volonté de plaire, laquelle allait jusqu'à étouffer la conception originelle. Ce talent, tout pétri de charme et de fraîcheur, se fut émoussé en des productions farouches. Il n'y avait en lui ni Rude, ni Puget, mais il y avait Carpeaux. La fusion se fût peut-être accomplie par la suite, mais l'augure en est mauvais. Sa ligne est donc celle-ci : plaire en créant, sa ligne définitive, absolue, dès *Ève après le péché*. L'ensemble de ses œuvres est tout entier subordonné à ce désir, et si parfois il s'en écarte, si parfois il l'oublie, c'est pour tailler un tombeau à monseigneur Donnet ou à monseigneur Affreingue.

Telle est la synthèse de ce spiritualiste impénitent, qui, parti dans le plein échevèlement de sa grâce et de sa force, nous laisse plus de quatre-vingts sujets : quatorze bustes, onze décorations monumentales, dont l'ensemble renferme quarante figures, huit groupes à plusieurs sujets et plus de vingt statues, érigées ou à ériger. Les historiographes nous apprennent, après maints détours et commentaires, qu'il est du plus pur sang parisien. Sa mère était, paraît-il, parente du célèbre peintre Isabey; il naquit dans une ruelle de Belleville, de parents pauvres, cela va sans dire. Il suivit les cours

primaires, puis l'école du soir où il apprit le dessin, et M. Cougny, inspecteur de ces susdits cours, le remarqua pour ses précoces qualités. Ce monsieur s'aboucha avec les parents du jeune homme, et on complota d'en faire un artiste. Les ateliers coûtaient gros, pour des bourses modestes comme celles qui résidaient à Belleville : 150 francs d'inscription à l'atelier de sculpture de Jouffroy, c'était une énorme dépense. Aussi les parents décidèrent-ils d'attendre. M. Cougny n'avait pas abandonné son protégé. Il en parle à Alphée Dubois, le graveur de médailles, et celui-ci favorise l'introduction clandestine du jeune Delaplanche à l'École des Beaux-Arts, par l'occupation des places des élèves absents. Mais le « lapin » se lasse de cette contrebande, saisit l'occasion du premier concours, se fait recevoir d'emblée et franchit la porte en redressant le front. Débuts, succès de Salon et succès d'école, grand prix de Rome, trois ans d'études à la villa Médicis, et tout à coup succès presque scandaleux, — ainsi que s'exprimèrent les journaux d'alors, — avec *Ève après le péché.* Notre artiste est son maître. Nous n'avons plus qu'à le suivre durant vingt-sept ans de labeur acharné, et nous connaîtrons la genèse d'un des grands noms de la statuaire, déjà fort honoré aujourd'hui.

LÉON RIOTOR.





AIMÉ MILLET



É à Paris en 1816, d'une famille d'artistes, Millet, après avoir dessiné au Louvre d'après les maîtres, entra dans l'atelier de David d'Angers. Vers 1846, il exposait une *Bacchante*, puis il se tint à l'écart du Salon jusqu'en 1852. Cette année-là il envoya au Louvre un buste de Gay-Lussac, peu remarqué; ce fut en 1853, qu'il eut son premier succès avec une *Jeune fille couronnée de fleurs*.

L'*Ariane* qu'il exposa en 1857, le mit hors pairs. Ce marbre, acheté par le gouvernement, figura au musée du Luxembourg; pendant de longues années, il a été admiré de tous : artistes et bourgeois frottés d'art se montrent unanimes à célébrer les beautés plantureuses du joli modèle qu'Aimé Millet donnait ingénuement pour la fille de Minos. Ce marbre est, d'ailleurs, un excellent morceau de sculpture; la forme féminine y est bien comprise, le modelé en est souple et gras et la correction des lignes suffisante pour qu'on la puisse comparer à un des deux beaux torses antiques placés au Louvre il y a une quinzaine d'années et qui datent d'une époque de décadence : les artistes qui les ont exécutés étaient très habiles à faire palpiter le marbre. L'*Ariane*, ajouterai-je, est le produit parfait d'un

art contestable. C'est du Pradier, mais non du Pradier des bons jours. Au point de vue de la composition, l'œuvre est fort discutable: Ariane est à genoux, accablée, elle se voile les yeux d'une main; mais ce beau corps sans énergie est celui d'une Madeleine,ce n'est pas Thésée qui l'a abandonnée dans l'île de Naxos, c'est un agent de change qui l'a « lâchée » dans un hôtel de Monte-Carlo. Sérieusement la douleur antique doit être représentée debout, elle ne sait pas s'arranger gentiment pour inspirer la compassion ; en noble fille de la Grèce, Ariane dans sa détresse dut conserver la dignité. Je sais bien ce qu'il faut admirer dans l'œuvre célèbre de l'excellent artiste; mais le charme de l'exécution, — peut-être pas assez nerveux cependant, — ne saurait faire oublier qu'il n'y a pas le souffle du grand art. Ce n'est là qu'un inutile grandissement d'une des voluptueuses statuettes que nos pères achetaient chez Susse.

Quelques années plus tard, Millet tailla quatres cariatides de pierre qui supportent le balcon d'un hôtel de l'avenue des Champs-Elysées. C'est là un travail peu connu et dont l'artiste ne tirait probablement pas grande vanité, cependant j'ose le préférer à la statue du Luxembourg dont les princes de la critique ont célébré les louanges. La sculpture, me semble-t-il, est un art chaste, et je reproche à l'*Ariane* d'être trop volontiers regardée par les vieillards, — comme une Suzanne de marbre. — Les maîtres font de la chair vivante, pas de la chair appétissante.

La statue de la *Jeunesse effeuillant des roses*, sur le tombeau de Mürger au cimetière Montmartre, est de tous points une œuvre charmante, bien qu'il y ait là des arrangements, des coquetteries de détail qui sentent trop le bibelot d'étagère ; et puis cette *Jeunesse* est un peu quelconque, elle eût pu tout aussi bien figurer sur la tombe de Béranger ou sur celle d'Hégésippe Moreau. Mürger, lui, méritait une jeunesse plus originale, plus perverse, plus « poseuse », plus névrosée, d'un charme à la fois plus malsain et plus captivant. J'aurais voulu que l'artiste indiquât, dans sa figure, l'action délétère que l'œuvre de Mürger a eue sur notre génération qui s'attarde dans la sotte comédie de la bohème.

Le *Vercingétorix*, exposé en 1864, fut, il faut l'avouer en toute franchise, un effort malheureux. Ce tranquille portrait, fort ressemblant d'ailleurs, du modèle Charton alors très en vogue, n'a rien de

particulièrement héroïque. Probablement Millet se trouva fort gêné par le programme qu'on lui imposa; des difficultés peut-être insurmontables s'opposaient à ce que le héros gaulois, dans une statue colossale, fût représenté à cheval, cependant c'est à cheval que l'esprit conçoit le vaillant Arverne. Une statue pédestre pour cette grande figure épique semble un non-sens; mais, après tout, en art tous les thèmes sont acceptables à la condition d'être bien interprétés. Malheureusement ce *Vercingétorix* manque à la fois de noblesse, de grandeur et d'énergie. Je ne l'ai vu que dans le jardin du palais de l'Industrie, j'ignore donc quel effet il fait à la place pour laquelle il a été composé, mais je ne pense pas que sa silhouette se profilant en lignes calmes sur le ciel puisse produire l'impression grandiose que comportait ce sujet, assez beau pour tenter un Michel-Ange; et alors si nous n'avions même pas la monnaie de ce génie, on pouvait au moins exiger que Millet montrât le tempérament d'un Clésinger : il faut bien convenir qu'il ne sut pas s'élever à cette hauteur relative.

La critique se montra sévère au *Vercingétorix*, — trop sévère, je crois; — la patine de cette statue colossale était d'un ton clair de cuivre rouge, et il n'en fallut pas davantage pour que des plaisantins pleins d'esprit, comme nous en avons toujours en France, s'amusassent à remarquer la convenance qu'il y avait à consacrer par un gigantesque travail de chaudronnerie la gloire d'un fils de l'Auvergne (1) : un chef-d'œuvre même ne fût pas resté debout devant une observation d'une telle finesse. La tentative, en somme fort honorable, d'Aimé Millet sombra un instant sous le ridicule; encore une fois, ce fut injustement : on peut critiquer la donnée dans laquelle l'artiste a conçu son œuvre, on ne saurait pas lui contester d'avoir déployé quelque vaillance dans son exécution. Le temps comme toujours a remis les choses au point, et aujourd'hui en songeant au *Vercingétorix* un critique même sévère ose à peine prononcer les mots d'œuvre médiocre, — mais pour mettre le Cid en scène il est de toute nécessité de s'appeler Pierre Corneille.

Donc la principale des tentatives que fit Millet pour s'élever jusqu'au grand art ne fut pas heureuse; il y avait en lui un artiste savant, délicat, élégant, ne tombant jamais complètement dans la bana-

(1) D'ailleurs, le *Vercingétorix* n'est pas fondu, mais exécuté au repoussé.

lité académique, mais il n'était pas plus passé par Toulon que par Tanagra, le sang d'un Puget ne bouillonnait pas fougueux dans ses veines, et il fut impuissant à diviniser la grâce féminine. J'ai été forcé de constater, pour l'*Ariane*, que l'artiste n'avait pas su s'élever jusqu'à l'idéal antique, il me faut bien reconnaître aussi qu'aucun souffle réellement héroïque n'anime son *Vercingétorix*. On serait peut-être un peu sévère en parodiant ici ce mot d'un ancien : « Ne pouvant le faire grand, il le fit énorme. »

C'est à Millet que l'on doit l'*Apollon* qui couronne l'Opéra. Ce n'est là qu'un honnête groupe, et, malheureusement pour l'œuvre de Millet, il y a en bas un autre Apollon moins honnête mais autrement savoureux que le sien. Sans doute, la donnée qui a inspiré Carpeaux est contestable, son dieu n'a pas la grandeur, mais il a la grâce et la vie.

Rien à dire du *Mercure* de marbre qui se voit dans la cour du Louvre, inutile aussi de parler de la *Justice civile*, de la *Cassandre se mettant sous la protection de Pallas*, et de quelques autres statues du maître, appartenant au même ordre de production ; mais il n'est que juste de donner un éloge très franc au jeune *Garde mobile* qui orne le monument patriotique élevé dans le département de l'Eure. Le *Mobile*, ce soldat de hasard, faible, vaincu, mais fier et résigné, restera, je crois, comme une intéressante création artistique de notre époque ; par cette figure Aimé Millet aura contribué à ce résultat, ce qui lui fait honneur à la fois comme artiste et comme patriote.

Le maître a modelé quelques bustes excellents, quelques excellentes statues d'hommes illustres. C'est par une œuvre de ce dernier genre qu'il a fait ses adieux à l'art ; le *Gay-Lussac* qu'il terminait, il n'y a pas un an, pour Limoges, est certainement une des meilleures statues commémoratives exécutées depuis vingt-cinq ans. Si notre « statuomanie » s'était toujours manifestée par de tels morceaux, les attaques faciles auxquelles elle a donné lieu auraient peut-être paru moins justifiées. La « statuomanie » d'ailleurs ne mérite pas tant le mal que nos spirituels critiques se plaisent à en dire ; outre qu'elle part d'un bon sentiment, ce qui est déjà quelque chose, c'est grâce à elle que beaucoup de nos sculpteurs arrivent à joindre les deux bouts, que l'on me passe l'expression. Or, croyez-le bien, c'est un grand service que rend à l'art cette « statuomanie » si décriée : et en-

lever à l'art français de cette fin de siècle son école de sculpture, ne serait-ce pas le priver d'une de ses premières parts, et non la moins glorieuse?

L'art de Millet est sain et robuste, il a parfois sa pointe d'originalité, mais il faut bien convenir que trop souvent l'artiste manque de hardiesse, il semble bien qu'il ait aperçu les sentiers à peine frayés où s'aventurent délibérément les oseurs : pourquoi a-t-il quitté bien rarement les chemins battus?

CAMILLE LEYMARIE.





LES EXPOSITIONS

AU CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE



Le tableau qui m'a le plus intéressé à la nouvelle exposition du Cercle de la rue Volney, est l'*Annonciation* de M. Luc-Olivier Merson. Œuvre de dimensions restreintes, mais d'une intensité rare. On sent là une âme, et une âme qui n'est point banale. Par notre époque de vulgarité grossière et outrecuidante, le cas est particulièrement précieux. Cette *Annonciation* est, tout ensemble, hautement mystique et bravement moderne. On ne saurait interpréter la profonde poésie des croyances religieuses avec un art plus compréhensif, plus actuel et plus pénétrant. La scène est en plein air, dans un paisible et intime paysage, que baignent de sérénité mélancolique les belles lueurs expirantes d'un pur et doux crépuscule d'été. Au fond, rayonne encore un coin de ciel rose, sur les verdures fraîches, sur les joncs, sur les herbes, et sur les ondes bleuâtres qu'une source

cachée épanche parmi de larges pierres grises, semblables à des stèles renversées. Debout, près de cette eau qui miroite obscurément par les rayons crépusculaires, et devant ces grandes pierres horizontales qui donnent au site je ne sais quoi d'austère et de sacré, se tient la vierge brune au front nimbé d'or tendre, venue avec l'amphore pour puiser l'eau de la source. Son corps mince et léger s'effile par le bas, sous le long vêtement d'azur; on dirait qu'elle va quitter le sol. Elle a le regard levé vers le ciel; et l'on est ému jusqu'au cœur par l'expression surhumaine de cette figure pâle et terreuse, aux deux grands yeux d'un bleu clair extasié. A gauche, à quelques pas d'elle, l'ange est à genoux : cheveux blonds, robe blanche, grandes ailes blanches vaguement irisées, il courbe humblement la tête devant la sainte femme; d'une main il lui montre l'infini, tandis que de l'autre il lui présente le lys symbolique.

La composition sobre et forte de la scène, la physionomie vivante et si caractéristique des personnages, pourraient certainement rendre jaloux M. Puvis de Chavannes; d'autre part, M. Cazin pourrait envier l'harmonie exquise de ce paysage religieux où le jour et la nuit semblent se fondre dans une suave et mystérieuse caresse.

La *Diane* de M. Élie Delaunay n'est guère moins intéressante que la Sainte Vierge de M. Luc-Olivier Merson. Avec une vigueur singulière, elle évoque tout un autre monde. Paganisme très moderne, du reste, comme le christianisme de notre « Annonciation ». C'est une simple tête de femme, ou plutôt de déesse; mais comme elle s'impose à nous, cette noble et tragique héroïne dont le profil, si finement et si fortement tracé, se dresse sur ce cou svelte et haut dans un élan d'une si vaillante énergie! Elle s'enlève harmonieusement, âpre, belle, ceinte d'une blanche auréole, sur le bleu verdâtre du fond. Elle pourrait s'appeler Bellone, car un fer de lance luit à sa main. Elle pourrait être la Victoire, car un vert laurier couronne le flamboiement de ses cheveux roux. Mais devant elle, surgissent invinciblement dans notre mémoire les superbes vers de *La Légende des Siècles :*

La grande chasseresse éclatante et farouche
Songe, ayant dans les yeux la lueur des forêts...

Avec la *Madeleine* de M. Saintpierre, nous rentrons dans le domaine

évangélique. C'est une Madeleine avant le repentir, une Madeleine en fleur, en plein épanouissement. Son sourire rose et blond, ses lèvres ardentes, ses yeux bruns baignés de volupté, sa gorge délicieuse qui rayonne sous le haut de la chemisette blanche et du vêtement noir, ont un charme bien plus profane que sacré. La séduisante pécheresse, qui est de Paris au moins autant que de Magdala, n'appartient-elle pas à la charitable paroisse de Notre-Dame de Lorette ?

La tête de Christ, puissamment esquissée par M. Louis Deschamps sur un bout de draperie rouge, exprime de façon saisissante la résignation douloureuse de la divine agonie.

Signalons les deux grandes compositions allégoriques, ou quasi allégoriques, de M. Henri Martin : *Printemps* et *Rêverie;* la conception en est poétique, dans une gamme claire de teintes caressantes.

Entre les nombreux portraits qui peuplent agréablement les murailles du Cercle, on remarque tout d'abord celui de M. G. H. par Jean-Jacques Henner. On se croirait en face d'un patriarche ou d'un apôtre. Car, avec son majestueux profil, son haut front couronné de légers cheveux gris, ses chairs lumineuses et sa longue barbe blanchissante, que le fond sombre fait si vivement valoir, notre contemporain M. G. H. pourrait poser pour un Joad ou pour un saint Paul.

Les deux portraits exposés par Léon Bonnat ont une vigueur magistrale, que je suis heureux de constater, tout en faisant mes réserves sur les tons de brique des carnations. M. Cernuschi est d'une ressemblance frappante, et offre une vitalité singulière. Comme elle est expressive, avec ses grands yeux clairs, cette rude et bienveillante figure, toute encadrée de neige sur le noir de l'habillement et le rouge éteint du fond ! — M. Bœswilwald n'est pas moins bien caractérisé, avec les mêmes tons de terre cuite sous la barbe courte et les cheveux floconnants.

M. Lucien Doucet a peint M. Ponsonailhe avec une énergie digne de M. Bonnat, et dans une tonalité chaude mais sans sécheresse. Solide tête brune bien accentuée, sur le col blanc et le veston sombre.

Le portrait de M. Henri Garrigues par Jules Lefebvre est un petit chef-d'œuvre. Profil ferme et fin. Légère moustache blonde. Œil

gris bleu et front dégagé, sous des cheveux courts d'un roux doré. C'est, dans une lumière exquise, la vie elle-même, admirablement comprise, et rendue, avec une très délicate sincérité, par un artiste de premier ordre. M. Lefebvre expose, en outre, une ravissante *Lauretta*, qui semble offrir un gentil petit brin de laurier à un gentil petit Pétrarque.

Les deux figures que nous montre M. Gustave Courtois sont d'un égal intérêt, avec des qualités assez différentes : ici, c'est le Dr D. qui, tranquillement assis devant nous, laisse errer sur ses traits un sourire amical et pensif; — là, c'est une fillette blonde en noir, adorable de jeunesse et de grâce familière, la perle à l'oreille, la fleur au corsage, et dont je crois voir encore le mignon visage rose et les doux yeux d'or brun.

Bien d'autres portraits mériteraient un examen attentif : la jolie Mme X. par Louis Pomey, et les figures signées par Jean-Joseph Weerts, par Jules Machard, par Alfred-Henri Bramtot, etc... Le meilleur éloge qu'on puisse faire du beau visage de jeune femme peint par Édouard Sain, c'est de dire que cette petite toile, toute vibrante de lumière et de vie, évoque le souvenir de Léonard de Vinci.

J'allais omettre la curieuse composition de François Flameng, qui représente M. Constans dans son cabinet de travail. C'est habilement fait, mais un peu grêle. Un tel personnage comporte plus de force et d'ampleur.

Pour passer du portrait au paysage, nous ne saurions avoir une meilleure transition que l'attrayante figure d'amoureuse blonde, intitulée *Rêverie* par Édouard Toudouze. Sous les branches, elle est assise en son fauteuil rustique, la belle rêveuse, vêtue de bleu et coiffée de marguerites blanches ; et au loin, à travers les tendres verdures qui l'entourent, on aperçoit les toits de brique et le clocher gris du village, puis la haute falaise et la mer bleue.

M. Pasini nous transporte aux *Environs de Brousse, Asie Mineure*. Mais, devant cette fraîche et caressante nature, devant ces arbres, ces jardins et ce ciel tendre où nagent de petits nuages argentés, on croirait contempler encore « un coin du bien-aimé paysage français ».

M. Iwill a un légitime succès avec sa grande vue flamande : *Soir de septembre dans la dune*. Toits bas et bouquets de feuillage, sur lesquels décline le soleil rose; au premier plan, sous les monticules,

s'offrent de vastes étendues de sable, semées de taches vertes par les végétations herbeuses. Dans le crépuscule agreste et solennel, on respire à pleins poumons la fraîcheur salubre de l'Océan.

Il faut mentionner aussi, avec de justes louanges, le *Cap d'Antibes* de Raphaël Collin; la toute petite mais très précieuse scène rustique où nous trouvons la signature de J.-F. Bouchor; la *Ferme du Grand-Vivier au temps de la moisson* par Pierre Manceau; le *Lever de lune à Rambouillet* par Gaston Guichard; l'*Effet de soir en hiver dans la forêt de Fontainebleau* par Paul-Émile Berton; puis, dans un autre ordre d'idées, les *Marmitons* de Pierre-Denis Bergeret, et la petite *Récureuse* de Charles Monginot.

La sculpture compte seulement quinze numéros au catalogue. On remarquera, pour sa fantaisie bizarre et son joli style, la statuette en bronze que M. Guy de Kerveguen appelle : *Le cercle vicieux*. C'est une fillette nue qui tient autour d'elle, à hauteur de la ceinture, un cerceau de métal où court une petite souris. Est-ce dans le cerceau, dans la souris ou dans la demoiselle, qu'il faut chercher le vice indiqué par le titre ? Mystère ! Il ne nous reste plus qu'à citer le buste de Paul Mantz par Denis Puech ; et le Voltaire si cossu d'Émile Lambert, qui, courbé sur sa haute canne, semble vouloir se rapprocher de la gracieuse *Marchande de roses*, exposée par Louis Hottot avec une corbeille de fleurs artificielles.

ÉMILE BLÉMONT.



AU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE



On racontait naguère qu'un riche amateur venait de consacrer une forte somme à l'acquisition d'un tableau de M. Detaille, une *Charge du 4ᵉ hussards* (*1807*), dans le but de l'offrir au musée du Luxembourg. Le tableau dont il s'agit figure à l'exposition du Cercle de la rue Boissy-d'Anglas ; c'en est même l'œuvre la plus considérable, — comme dimension. — On y retrouve toutes les qualités qui constituent le talent du célèbre peintre militaire, l'exactitude absolue dans la reproduction des uniformes et des harnachements jusqu'aux moindres détails savamment observés, mais rien de plus : aucune émotion ne se dégage de ce vaste tableau, telle que devrait nous la faire ressentir la vision de ces escadrons qui se ruent dans la mêlée. Le spectateur reste froid devant cette vignette démesurément agrandie et qui semble une page détachée de l'album historique que M. Detaille publia, il y a quelques années, sur les uniformes de l'armée française. Cette *Charge* n'a que la valeur d'un document rétrospectif et sa place est marquée aux Invalides, dans les galeries du musée d'Artillerie, bien plutôt qu'au Luxembourg.

M. Gérôme a eu l'ingénieuse idée de nous montrer, sous le titre d'*Intérieur d'atelier,* son propre portrait en tenue de travail, taillant le marbre de sa *Tanagra* qu'on a tant admirée au dernier Salon. Côte à côte, dans un arrangement assez piquant, se profilent, sur le mur clair de l'atelier, la statue et le modèle vivant ; quelques accessoires sobrement disposés mettent dans la composition tout juste ce qu'il faut de pittoresque pour n'en point détruire l'unité et ne pas nuire à l'effet en détournant l'attention à leur profit. Assurément on souhaiterait une facture plus savoureuse, mais cet *Intérieur d'atelier* n'en est pas moins un agréable tableau de genre.

Les brillantes qualités de M. Gervex ne l'ont jamais mieux servi

que *Pendant l'entracte*, *à l'Opéra*, lorsqu'il a saisi au passage l'élégante physionomie d'une spectatrice qui sort de l'amphithéâtre, à travers une haie d'habitués postés au bon endroit pour lorgner la galerie. Son portrait du maître d'armes Prévost, en tenue d'escrime, est d'une belle allure et d'une puissante exécution. Dans l'*Armée française à Venise,* M. Clairin nous montre les soldats de la Révolution apprivoisant les pigeons de Saint-Marc ; la scène est amusante, malheureusement le faire en est lâché et inconsistant. Le *Moïse* de M. Lagarde, dont le berceau nimbé de lumière flotte pendant la nuit sur le Nil au gré du courant, a un caractère de réelle grandeur ; ce nocturne paysage d'Orient qui s'éclaire doucement des rayons lunaires, sous le ciel limpide que ponctue un vol régulier de cigognes, est d'une extrême délicatesse. Dans le demi-jour d'un *Tepidarium*, M. Maignan modèle un joli groupe de baigneuses et donne avec une rare habileté la sensation de l'atmosphère imprégnée de buée tiède. L'*Équilibriste japonais* de M. Humphrey Moore dénote un délicat coloriste dans un sujet où la couleur locale est d'un parfait à-propos.

A toutes les expositions où il figure, M. Besnard prodigue ses études de femme à la toison fauve, aux chairs grasses et blondes ; mais ici ce n'est pas le cas de le regretter, car sa touche n'a jamais été plus ferme et son modelé plus éclatant. Quant à l'*Aube*, noyée en une pénombre bleuâtre et entourée de cygnes dont les cols se dessinent en vagues contours, elle est d'une étrangeté qui confine à la bizarrerie. Lorsque nous aurons cité, en outre, le torse de femme vue de dos signé de M. Carolus Duran et exécuté dans une tonalité saine et vibrante, nous aurons dit tout ce que cette exposition contient d'intéressant comme étude de nu.

Les portraits y sont nombreux et souvent remarquables, notamment : celui de M. René Billotte peint par M. Carolus Duran, très sobre cette fois dans une gamme exclusive de blanc et de noir, et d'autant plus magistral ; le profil du duc d'Aumale par M. Léon Bonnat, d'une admirable structure et d'un caractère quasi scuptural ; de M. Élie Delaunay, un portrait de femme d'une coloration exquise ; un portrait d'homme par M. Cormon, qui est certainement une de ses meilleures œuvres ; deux portraits de M. Th. Chartran, l'un de jeune fille composé dans le goût du XVIIe siècle, l'autre d'une femme

âgée, qui a un accent d'intimité particulièrement séduisant; *M. Maurice Barrès,* par M. Blanche; les portraits exposés par MM. Morot, Comerre, Schommer, Wencker et Flameng.

Parmi les paysages, il faut mentionner la toile de M. Dagnan-Bouveret, d'un joli sentiment et que nous n'hésitons pas à préférer à son *Étude d'Espagnole;* le *Jardin des Hespérides,* de M. Français, tout ensoleillé; une œuvre excellente du mariniste Dauphin, la *Marne au pont de Gournay;* la *Mare* de M. Sédille, dont la facture est encore un peu mince mais où l'on reconnaît une observation très exacte de la nature. Il serait injuste d'oublier deux natures mortes de M. Zacharian, très habilement traitées.

En sculpture : un portrait en marbre de Jules Dupré, par M. Marqueste, rend la physionomie vivante et expressive du grand paysagiste; M. Gérôme expose une fine et élégante statuette, en marbre polychrome, de *Danseuse*, curieuse restitution d'une figurine de Tanagra; quelques bustes de femmes par MM. Lanson, Saint-Marceaux, Mercié, Puech, donnent une idée très flatteuse du galbe de nos contemporaines.

PIERRE DAX.





LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE

PAUL HUET [1]

(Fin)

Un certain nombre de pièces isolées, la plupart inédites et très rares, complètent l'œuvre de Paul Huet.

La première en date, antérieure même aux *Macédoines*, serait celle intitulée *Versailles*. C'est un vaste panorama pris de la butte de Picardie sur la route de Saint-Cloud, les détails en sont innombrables et traités toujours avec une conscience extrême, avec un art délicat de développer la perspective et de mettre chaque chose à sa place. C'est grand dommage que la pierre, mal préparée, n'ait point rendu plus fidèlement tout ce que le crayon de l'artiste lui avait confié : un voile semble s'être étendu sur les épreuves, et ce n'est qu'à force d'étude et de réflexion qu'on arrive à se figurer ce que pouvait être le dessin original, avant les brûlures de l'acide et l'écrasement du tirage.

Je regarde comme contemporains des huit sujets de paysage, les cinq pièces que je vais décrire.

1° Un vaste paysage, assez dans le genre du *Plateau*, mais fort inférieur : on y aperçoit, dans le lointain, deux tours d'église que je n'ai pas su reconnaître.

(1) V. *l'Artiste*, Nouvelle Période, I, 1.

2° Un sous-bois qui, sans avoir le moindre rapport avec le tableau célèbre du même nom, me paraît être une « Inondation à Saint-Cloud ». Simple esquisse, mais du plus beau sentiment pittoresque et d'une grandeur saisissante en son exagération. Les marges sont couvertes de croquis.

3° Une vue de mer prise du haut d'un plateau élevé, au pied duquel, près du rivage, est une ville; on en aperçoit le clocher : pièce à mettre parmi les plus précieuses de P. Huet. La facture, qui rappelle celle de Bonington, est d'un éclat limpide, pleine de légèreté, de finesse, de caprice; ainsi la mer qu'on sent, je ne sais par quel artifice, si loin et si bas au-dessous du bord de la terre, la mer n'a pour ainsi dire pas d'horizon, elle se confondrait avec le ciel dans la même nuance de gris très doux, sans deux ou trois traits de grattoir qu'un enfant seul, tant ils sont naïfs, ou un maître pouvait imaginer.

4° Un bord de rivière au cours lent, avec de grands arbres sur la gauche et dans le lointain les ruines d'une abbaye ou d'un château, couronnées de plantes murales, le tout d'aspect très romantique et assez peu d'aplomb.

5° Une marine fort belle et fort achevée dans sa simplicité : une côte vue de la mer; des nuées prêtes à crever sur la droite ; à gauche le mur calcaire de la falaise s'enfonçant dans la perspective, nuancé de blancheurs par le jour orageux ; au premier plan une barque avec des hommes qui rament. La mer n'est pas encore furieuse, elle commence seulement à s'émouvoir, sa surface est d'huile, mais des soulèvements venus du fond l'ondulent à grands plis et déjà la barque danse comme un jouet.

On sait à quel point, dès l'origine, les imprimeurs comme les artistes avaient cherché des procédés destinés à donner sur la pierre l'équivalent de la manière noire. On espérait y trouver un double avantage : celui de l'effet d'abord, qui serait plus large et plus doux ; celui de la rapidité surtout, puisqu'on serait dispensé du travail assez lent et toujours fastidieux du crayon. Les premiers succès et les véritables furent obtenus par le frottage à la flanelle. J'en ai parlé déjà dans mon travail sur les lithographies de Delacroix. P. Huet l'employait couramment : toute la suite de 1829 est faite ainsi. Vers 1831, un inventeur du nom de Tudot crut avoir trouvé mieux, et en effet presque

tous les artistes essayèrent de son procédé (1). P. Huet, qui avait du tact en toutes choses, prit pour sujet le romantique panorama de Coucy. Il s'inspira certainement aussi des paysages de Rubens, et réussit à faire une pièce un peu molle sans doute, mais surprenante et qui dut plaire à l'imagination de ses contemporains. Le *Dessin fait à la manière noire* fournit un tirage assez nombreux, car on le rencontre encore sans trop de peine.

Deux grandes pièces très importantes sont, probablement en date, les dernières lithographies de P. Huet. Je ne puis croire qu'elles n'aient point une histoire, mais qui maintenant nous la racontera ? Du vivant du peintre, il semble qu'elles fussent tombées dans le plus complet oubli. Il n'en est fait mention nulle part. C'est M. Huet fils qui les retrouva, non sans surprise, après la mort de son grand-père maternel, en 1872, à Fontainebleau, dans un cadre derrière d'autres gravures. L'une représente un site d'Italie, de beaux arbres groupés sur la gauche, les uns aux longues tiges droites formant touffes, les autres aux cimes arrondies et faisant au-dessous une ombre épaisse; une prairie à côté avec d'autres arbres dans le lointain en bouquet ou en rideau, une mare à droite au premier plan, avec une chèvre couchée. Que de génies divers ont interprété la nature italienne, depuis les Quattrocentisti de Florence ou de Ferrare jusqu'à nos deux admirables Français, Poussin et Corot ! P. Huet reste ici loin d'eux sans doute, mais il rend encore bien heureusement la noblesse de la terre sacrée. La seconde pièce est une vue du pays de Pau, prise à mi-côte, du talus supérieur d'une route qui semble suivre en corniche le sens de la vallée : de grands arbres couvrent le flanc de la montagne et font à la route une voûte d'ombrage; par-dessus leurs cimes le regard s'étend jusqu'aux lointains de la contrée, rochers, pentes abruptes, villages et châteaux perchés comme des nids d'aigles, et jusqu'à l'horizon aérien des Pyrénées. Les deux pièces sont d'un style tellement semblable qu'on les dirait destinées à se faire pendant. P. Huet y prend sa revanche de la malheureuse tentative des *Six Marines*. Ici

(1) Le lecteur en trouvera la description dans le petit livre intitulé : *De la lithographie*, que Tudot lui-même publia en 1833, et aussi dans le rapport fait à la Société d'encouragement pour l'industrie nationale par Gaultier de Chaubry, secrétaire de la commission du concours en 1831 (Séance du 29 décembre 1831). Tudot obtint un prix de 2,000 francs et Motte se rendit acquéreur de son brevet.

comme là, toute l'adresse et toutes les ressources des lithographes de métier sont à sa disposition; mais il ne leur sacrifie plus rien des qualités supérieures de son inspiration.

Je voudrais, pour finir et en quelques mots, résumer l'impression que laisse dans son ensemble l'œuvre lithographique de P. Huet. Cette impression n'est point celle de la perfection comme il arrive, par exemple, avec l'œuvre de Bonington. Les idées sont toujours délicates et hautes, le sentiment sincère : leur réalisation demeure plus d'une fois au-dessous et en arrière. Si belles que soient ces pièces que nous venons d'admirer, on devine que nombre d'entre elles ont dû l'être cent fois plus dans l'imagination qui les a conçues. Infirmité d'un grand talent sans doute, mais cause d'attrait pour bien des esprits, car où trouver chose plus humaine et qui touche l'homme davantage, que la lutte de Jacob contre l'Ange?

Ces paysages même inaccomplis, P. Huet les a pourtant marqués d'une si forte empreinte, qu'il semble avoir fait siens pour toujours quelques-uns des spectacles naturels dont ils sont la représentation. Le panorama de la plaine d'abord, sous un ciel changeant, par un de ces jours où la pluie menace et le soleil ne perce les nuages qu'en longs pinceaux chargés d'humidité. Dix fois nous le voyons repris, ce difficile sujet, et toujours avec un sentiment plus vif de la mélancolie des étendues. Qu'il me soit permis ici de rappeler un souvenir personnel. Je me trouvais dernièrement, par un jour précisément tel que je viens de le dire, à Montmartre, regardant l'immense horizon qu'on voit de là, du côté de Saint-Denis. Des coups de soleil avivaient, par instants, certains endroits de la plaine, y traçant des bandes claires; une vapeur bleuâtre flottait dans les ombres; les arbres, les constructions, les mille détails des objets se faisaient jour au travers, en indications menues et monotones. Je crus voir absolument par les yeux de P. Huet, tant la ressemblance était frappante avec certaines pièces que je viens de décrire, tant me parurent vrais alors des effets, des colorations, jusqu'à des façons d'exprimer que j'avais jusque-là regardés comme arbitraires.

Un autre sujet que P. Huet s'est approprié presque aussi complètement, c'est le sous-bois. Sans doute, après lui Théodore Rousseau, Diaz surtout, ont repris le même thème en peinture et y ont apporté les qualités propres de leur intelligence et de leur facture. A P. Huet

revient l'honneur d'avoir ouvert la voie et de s'en être, en lithographie, si fortement emparé que personne ne s'est hasardé à l'y suivre. Des pièces comme les *Contrebandiers*, le *Ruisseau*, le *Sous-bois aux lapins*, ne sont pas seulement sans rivales, elles sont sans analogues dans l'histoire de l'art de la pierre.

Qu'ajouter de plus? Je sais de bonne source qu'à la fin de sa vie P. Huet aimait à revoir ces essais de sa jeunesse, disant qu'aucune de ses productions ne représentait mieux son inspiration première et sans mélange. Tombées de la bouche du vieux maître qui avait, à son heure, été salué comme le chef du mouvement et l'initiateur du paysage moderne (1), ces paroles demeurent le plus bel éloge de son œuvre lithographique.

CATALOGUE DES LITHOGRAPHIES DE PAUL HUET

LES SUITES

« Macédoines » (2). Suite de quatre feuilles de croquis. Elles portent en haut, à droite le *n°* ; en bas *Huet del.* — *Lith. de Frey, rue Coq-Héron, n° 11.* — *A Paris, chez Rittner, boulevard Monmartre, n° 17.* — *London, published, 1829, by Chs Tilt, 68, Fleet Street.* (M. R. P. Huet possède des épreuves des feuilles n°s 1 et 2, sur lesquelles l'adresse de Frey est donnée, rue du Croissant, n° 20. Il en faut conclure qu'elles sont d'un second tirage, Frey étant encore, au commencement de 1830, établi rue Coq-Héron.)

1. — *N° 1*. Cinq croquis (3) : Une rue normande. — Un chariot picard, attelé de quatre chevaux. — Un cheval, vu par la croupe, chargé de deux paniers. — Un chalet dans les bois. — Une paysanne normande, vue de dos. — H. : 210, L. : 320.

2. — *N° 2*. Neuf croquis : Un chasseur à demi-couché, fumant sa pipe. — Un homme à cheval, arrêté. — Une mère jouant avec son enfant. — Trois petits paysages en largeur. — Un homme et une femme causant, près d'une barque échouée. — Deux marins, assis sur la dune; une femme derrière, vue de dos. — Trois laveuses. — H. : 215, L. : 320.

3. — *N° 3*. Six croquis : Un mulet chargé de deux paniers dans lesquels sont montés deux enfants, un troisième le conduit. — Paysage : bord de la mer : large vue de la côte au loin. — Chariot s'enfonçant sous bois. — Un homme coiffé d'un chapeau pointu et tenant trois cruches, derrière lui la fontaine. — Une rue normande : une voiture attelée d'un cheval qui a le nez dans une musette. — Paysage en largeur. — H. : 255, L. : 310.

(1) Article de Sainte-Beuve dans le *Globe* du 23 octobre 1830.

(2) Je conserve cette appelation introduite dans l'usage par une phrase de Burty (*Paul Huet et son œuvre.* Paris, 1869, p. 30) et consacrée par M. H. Beraldi. Je rappelle à ce propos que la liste des lithographies de P. Huet a été dressée déjà par Burty et par M. Beraldi. Aidé des travaux de mes devanciers, j'ai ajouté quelques pièces à leur inventaire, et quelques renseignements à ceux qu'on pouvait trouver chez eux. C'est la raison d'être du présent catalogue.

(3) Je décris les croquis en commençant par le haut et par la gauche, comme on lirait une page écrite.

4. — *N° 4.* Six croquis : Une voiture bâchée s'enfonçant sous bois. — Un homme à cheval, vu de dos, tenant un panier; s'enfonçant sous bois. — Paysanne en grand bonnet normand, revenant du village. — Deux amoureux dans les bois. — Paysage en hauteur. — Un homme causant avec une femme qui tient un enfant sur ses bras, un autre enfant la tire par sa jupe. — H. : 235, L. : 305.

Paysages par P. Huet. — Suite de douze pièces avec titre sous une couverture illustrée. Elles sont encadrées d'une manière sensiblement pareille, de quatre filets à 2, 6, 7 1/2 et 8 millimètres environ du trait carré. Elles portent : marge du haut, à gauche la lettre A, à droite le n° d'ordre ; marge du bas : *P. Huet del. lith.* (ou *litho.*, ou *lithog.*) *de C. Motte.* Le titre. — *A Paris, rue des Marais, n° 13, Faubourg Saint-Germain. — Pub. in 1830 by C. Motte. London, 24. Bedford Street, Covent Garden.* Ordinairement à gauche le timbre sec de Motte où on lit : *C. Motte, lith. à Paris, and London.* Les épreuves conformes à cette description sont celles du premier tirage annoncé dans le *Journal de la librairie* du 13 février 1830.

Deuxième tirage : l'indication de la publication à Paris et à Londres a été supprimée; le nom de *Caboche et Cie* substituée à celui de Motte. Ce tirage terne et boueux est très inférieur au premier. Il a dû en outre être tiré de presque toutes les pièces de cette suite quelques épreuves avant le numéro et avant le titre. Telles sont celle des *Ormeaux* et du *Crépuscule* que possède M. R. P. Huet. Le titre au crayon est écrit au bas, de la main même de P. Huet.

5. Couverture. — Un rocher au bord d'une mare, avec des arbres et des broussailles tout autour ; à gauche un serpent ; sur le rocher est écrit : *Paysages par P. Huet, 1829.* — H. : 252, L. : 260. — Signé en bas à gauche : *P. Huet.* En bas, au-dessous du dessin : *Imprimé et publié par Charles Motte, lithographe de LL. AA. RR. Monseigneur le duc d'Orléans et Monseigneur le duc de Chartres, à Paris, rue des Marais, n 13, Faubourg Saint-Germain.* Tirage sur papier jaune brun.

6. — *N° 1. Les Braconniers.* Un seul braconnier se glisse sous bois avec son chien, près du tronc d'un gros hêtre planté dans le talus d'un chemin. — H. : 153, L. : 126.

7. — *N° 2. La Maison du maréchal.* Deux chaumières avec un bouquet d'arbres derrière, et une mare devant. — H. : 110, L. : 162.

8. — *N° 3. Le Soir.* Une chaumière avec un bouquet d'arbres derrière, une mare devant, où lave une femme agenouillée ; près d'elle une autre femme debout. — H. : 137, L. : 121.

9. — *N° 4. Le Clocher d'Honfleur.* Au centre, violent effet de lumière; le clocher s'enlève en clair sur un fond de collines sombres ; au premier plan une grande route bordée d'arbres qui encadrent la composition ; sur la route une voiture bâchée se dirigeant vers la ville. — H. : 111, L. : 161. (Au Salon de 1831 figurait sous le n° 1092, une aquarelle pareillement intitulée.)

10. — *N° 5. Les Ormeaux.* Groupe d'ormeaux sur le bord d'un chemin où l'on aperçoit un chien. — H. : 147, L. : 121.

11. — *N° 6. Le Ruisseau.* — Sous-bois : un petit pont de planches où passe une vieille femme coiffée d'un grand chapeau de paille. — H. : 116, L. : 154. (Je possède du Ruisseau une épreuve qui porte le n° *1* au lieu du n° *6*. Il existe en outre, chez M. R. P. Huet, une épreuve infiniment précieuse de cette pièce. Les bords du dessin ne sont pas rectifiés, et les quatre marges sont couvertes de croquis, généralement à la plume, et diversement poussés. Voici la description des principaux : en haut, un homme couché, — deux têtes de vieux paysans vues de profil, — une tête de femme, vue de face, coiffée d'un chapeau plat, — une tête d'évêque mitrée ; à gauche, un homme debout, — un homme et une femme debout causant, — une tête ; à droite, un homme et une femme causant, — un essai de teinte; dans le bas, un défilé de petites figures.)

12. — *N° 7. Le Crépuscule.* — Une ligne de collines nues à droite, et des masses de verdure à gauche profilent leur ombre sur la vive lumière du ciel. Au premier plan une eau dormante où nagent deux canards. Sur la pente gazonnée qui lui sert de rive, au pied des arbres une petite figure assise. — H. : 143, L. : 133.

13. — *N° 8. L'Entrée du bois.* — Deux chasseurs entrent dans le bois; — deux

chiens bassets sur le chemin, au premier plan. — H. : 122, L. : 157. (Je possède de cette pièce une épreuve avant les bords rectifiés : elle mesure H. : 135, L. : 168 ; en rectifiant les bords du dessin, on en a effacé quelques millimètres des quatre côtés.)

14. — *N° 9. La Plage.* — Quelques pêcheurs causent en deux groupes, la falaise ou la dune à gauche, la mer à droite. — H. : 90, L. : 187.

15. — *N° 10. Le Matin.* — Une plage : à droite la terre et des barques échouées sur le sable ; un pêcheur et une femme debout causant au premier plan. — H. : 108, L. : 189.

16. — *N° 11. Gros temps.* — Une mer furieuse ; au premier plan, des débris d'embarcation secoués par les vagues ; au second plan, deux barques et un canot monté par plusieurs hommes. — H. : 136, L. : 182.

17. — *N° 12. La Prairie.* — Un herbage normand, avec des chevaux en liberté ; à droite, au fond, un clocher pointu derrière un rideau d'arbres ; à gauche, des chaumières dans un groupe d'arbres. — H. : 110, L. : 173.

Huit sujets de paysages par P. Huet. — Suite de huit pièces sans titre, sous une couverture illustrée. Elles sont encadrées uniformément de deux filets à 4 et 5mm environ du trait carré. Elles portent en haut, à droite, le n° d'ordre ; en bas : *Huet — I. lith. de Gihaut frères, éditeurs.* Paru au commencement de janvier 1831 et annoncé dans le n° du *Journal de la Librairie* du 8 janvier 1831. (Je possède de cette suite les nos 20, 21 et 23, avec l'encadrement, mais sans aucune lettre. Il est à supposer qu'un pareil état existe pour les autres pièces.)

18. — Couverture. — Le titre du cahier est inscrit sur une sorte de rideau suspendu à deux arbres ; au bas, à terre, une palette et des feuilles de papier dessinées. — H. : 185, L. : 175 — En bas : *Publiés par Gihaut frères, éditeurs, boulevard des Italiens, n° 5.* Tirage sur blanc pour faire titre et sur papier bleu pour la couverture.

19. — *N° 1.* « Pont dans les bois ». Un pont d'une seule arche ; un petit personnage le gravit, à gauche, le versant très incliné. Derrière, des arbres de toutes espèces. — H : 114, L. : 152. (Voir le n° 45.)

20. — *N° 2.* « Ruines d'un château. » — A gauche, un chemin tournant qui monte ; à droite, une sorte d'étang au-dessus duquel voltigent deux oiseaux ; arbres au second plan, derrière lesquels apparaissent des ruines baignées dans un vif effet de lumière. — H. : 89, L. : 130.

21. — *N° 3.* « Les Contrebandiers. » — Un convoi de mules conduit par des contrebandiers, dans un bois de grands hêtres. — H. : 227, L. 169.

22. — *N° 4.* « Collines de Saint-Sauveur » (près Rouen). — A gauche, une vue étendue de la vallée de la Seine ; à droite, les collines qui la bordent, une vive lumière les éclaire, tandis que le reste du paysage est presque dans l'ombre. — H. : 114, L. 177.

23. — *N° 5.* « Le bord d'un plateau. » — Paysage bossué et raviné sur la gauche ; à droite et dans le lointain, la plaine qui s'étend à perte de vue. — H. : 164, L. : 216.

24. — *N° 6.* « Plein soleil. » — Paysage ondulé avec des arbres à fruit isolés dans les champs ; sur la gauche, groupes d'autres arbres et un coin de mare. — H. : 119, L. : 152. (M. R. P. Huet possède de cette pièce une épreuve sans aucune lettre et sans les filets.)

25. — *N° 7.* « Maison de campagne. » — Habitation de campagne à deux étages, avec bâtiment en retour d'équerre : derrière et sur la gauche, des arbres qui paraissent être des ormes. — H. : 145, L. : 130.

26. — *N° 8.* « Vue de Rouen. » — Vue prise des collines voisines : on aperçoit, se dressant du fond de la vallée, les flèches des églises ; au premier plan, près d'une sorte de mare, deux femmes assises, causant. — H. : 202, L. : 153.

Six Marines. — Suite de six pièces, avec titres, sous une couverture imprimée, dont voici le texte complet : *Six Marines lithographiées d'après nature par P. Huet, en 1832. Paris, publié par Morlot, galerie Vivienne, n° 26. London, published by M. Lean, 26, Hay Market.* Elles sont encadrées uniformément de trois filets à 2, 7 et 8mm environ du trait carré. Elles ne sont pas numérotées. Marge du bas : *P. Huet del. — Lith. de C. Motte.* — Titre. — *Paris. Publié par Morlot, galerie Vivienne, n° 26. — London, published by M. Lean, 25, Hay Market.* A gauche, en bas, le timbre sec de Morlot : *Editeur*

comm. d'estampes. V. Morlot. Paris, 26, passage Vivienne.

27. — *Le Calme.* — Vue prise de la mer : la falaise borne la perspective sur la droite. Barques de pêche répandues sur l'eau tranquille; au milieu, une petite barque montée par cinq marins, dont un baisse la voile; une bouée carrée avec un anneau flotte au premier plan. — H. : 133, L. : 222.

28. — *La Brise.* — Mer agitée; des bateaux dispersés à des distances variées; au milieu, un grand bateau de profil, toutes voiles dehors; plus près, sur la gauche, un canot à rames monté par neuf personnes. — H. : 154, L. : 239.

29. — *Arrivée des barques.* — Une large plage de sable, avec des barques échouées et des pêcheurs qui circulent autour pour les décharger, ustensiles de pêche, mannes, brouette, débris de bateaux au premier plan; sur la gauche, le village et son clocher. — H. : 131, L. : 232.

30. — *Saint-Valéry* (sur Somme). — La plage, avec des maisons à gauche; barques et canots échoués; au premier plan, un pêcheur debout adossé à un canot à sec. — H. : 155, L. : 238.

31. — *Environs de Rouen,* — La Seine; à gauche, un bout de quai sur lequel sont assis deux hommes; barques à l'ancre, dont une a sa voilure à demi déployée; canots autour des barques. — H. : 226, L. : 164. (Cette pierre a fourni plus tard un tirage pour *l'Artiste;* les filets effacés; marge du haut : *l'Artiste;* marge du bas : *P. Huet del. — Imp. Bertauts, rue Cadet. Paris. Titre.*)

32. — *Souvenirs de Fécamp.* — La plage bordée de vieilles maisons; à droite, canots et barques échoués; au premier plan, une femme portant une manne. — H. : 218, L. : 158.

PIÈCES PARUES DANS DES PUBLICATIONS DIVERSES

L'Artiste : Journal de la Littérature et des Beaux-Arts, à Paris, rue de Seine-Saint-Germain, n° 39.

33. — *Vue de Château-Gaillard.* — Une rue bordée de vieilles maisons, avec groupes variés de personnages et d'animaux; au fond, sur une éminence qui domine la perspective, les ruines du château. — H. : 134, L. : 176. — Trait carré, deux filets à 11 et 12mm environ. Signé à droite : *Huet.* Marge du haut : *L'Artiste, Journal;* marge du bas : *Lith. de Lemercier, rue du Four-Saint-Germain, n° 35.* Titre. — Paru en 1831. 1er tirage : celui décrit; 2e tirage : l'adresse de Lemercier effacée, il est très inférieur au premier. (Je possède une épreuve avec la lettre du 1er tirage et avec des croquis dans les marges; ils sont très peu distincts : on reconnaît pourtant à droite un pignon de maison ancienne.)

34. — *Le Bénitier.* — Un bénitier gothique surmonté d'un dais de pierre; à droite, une enfant debout; dessous le bénitier un autre enfant accroupi, tenant un chien; à gauche, une mendiante en costume normand, assise, et avec un enfant couché sur ses genoux. — H. : 196, L. 171. — Trait carré dont je donne les mesures, mais qui ne limite pas le dessin, lequel est à bords perdus; deux filets à 5 et 6mm. Signé à droite d'un monogramme : H. P. — Marge du haut : *L'Artiste;* marge du bas *: Huet del. — Lith. de C. Motte.* Titre. Publié en 1831.

35. — *Terrasse de Saint-Cloud.* — A gauche, la terrasse, avec des groupes de promeneurs et d'enfants et deux chiens; à droite, la vue de la Seine, du pont de Saint-Cloud et des collines de Suresnes. — H. : 154, L. : 227. — Sans trait carré : deux filets à 4 et 5mm de la limite de la lithographie. Marge du haut : *L'Artiste;* marge du bas : *P. Huet del. — Lith. de Ch. Motte. Terrasse de Saint-Cloud. — (Salon de 1833.)* (Reproduction du tableau n° 3073 du Salon de 1833. — Supplément.)

36. — *Vue du Château d'Eu.* — On aperçoit, dans la vallée, la ville et ses monuments; colline à gauche, avec un chemin au pied; au premier plan, groupe de personnages parmi lesquels un homme à demi couché, fumant sa pipe. — H. : 146, L. : 202. — Trait carré. Marge du haut : *L'Artiste;* marge du bas : *Paul Huet. — Lith. de Frey.* — Titre. (Reproduction du n° 992 du Salon de 1834, tableau commandé par le duc d'Orléans, et qui fait aujourd'hui partie de la galerie de Chantilly.)

La Caricature, politique, morale, littéraire et scientifique

37. — *Amnistie.* — La colline du Père-Lachaise, avec la vue de Paris sur la gauche, dans le lointain. Au premier plan, au milieu, une fosse ouverte; un peu plus loin, près d'une rangée de cyprès, un monument carré sur lequel on lit : *Ricard Farrat, mort en prison;* ossements, crânes, tombes culbutées vers la droite, et plus haut un fouillis d'arbres. Sur les pierres des tombes sont des inscriptions : « *Zénoff, mort de désespoir*; *Jacobéus assassiné à Sainte-Pélagie* », etc.; à gauche, plusieurs tombes alignées sur lesquelles on lit: *Laurent de Saint-Julien; de Montcheuil, élève de l'École Polytechnique; Mathieux, mort en prison.* — H. : 260, L. : 365. — Trait carré. Marge du haut : *La Caricature (Journal), n° 105 — pl. 215-216;* marge du bas : *Dessiné par *** — inventé à Sainte-Pélagie par C. Philipon. — Amnistie pleine et entière accordée par la Mort en 1832. — Lith. de Becquet, rue Childebert, 9. — On s'abonne chez Aubert, galerie Vero-Dodat.* Paru dans le n° de la *Caricature* du 8 novembre 1832. (On trouve à la table cette indication : *Dessiné par H.* — Burty, décrivant cette pièce, en donne le titre ainsi : *Amnistie pleine et entière, accordée par la Mort en 1832, sous le règne de très haut, très puissant, très excellent Louis-Philippe ;* et il ajoute : « Plus tard, il y eut un nouveau tirage, et les lois de septembre ne tolérant plus à la pensée qu'une liberté revisée par la police, l'éditeur effaça les mots qui suivent : ... *en 1832.* La pierre était alors très fatiguée. » Je laisse à Burty la responsabilité de ce renseignement sur les deux états de la pierre : à la table, la légende s'arrête après: *en 1832;* dans l'exemplaire de la Bibliothèque elle est avec le titre abrégé, et aux Estampes se trouve l'épreuve de dépôt, portant la date de 1832, aussi de cet état; ce n'est donc point en tout cas pour satisfaire aux lois de septembre que la fin de la légende fut effacée; je crois plutôt qu'elle l'a été dès le début, avant l'apparition de la planche. Rare.)

Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, par MM. Ch. Nodier, J. Taylor et Alph. de Cailleux. — A Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot frères, imprimeurs de l'Institut, rue Jacob, n° 24. — 1833. (2 vol. in-f°.)

38. — *Tour du Mont-Perrou, vue des bords de l'Allier (Auvergne).* — Au fond de la composition, sur une éminence arrondie, la tour entourée de maisons; à droite, au premier plan, l'Allier; à gauche, une route sur laquelle viennent une charrette de roulier, bâchée, un paysan, une paysanne et des enfants; arbres, maisons et moulin entre la route et la rivière. — H. : 230, L. : 304. — Trait carré. Marge du haut : *P. 132 bis ;* marge du bas : *Paul Huet, 1831. — Lith. de Engelmann.* — Titre. (A la table, cette pièce est indiquée ainsi : *Tour de Montpeiroux près Issoire.)*

39. *Château de Léotoing (Auvergne).* — Au milieu, le château qui se dresse à l'extrémité d'un contre-fort de rochers; à droite, au premier plan, sur la pente d'un autre contre-fort, paysans et paysannes en groupe; à gauche, horizon de montagnes lointaines. — H. : 203, L. : 291. — Trait carré. Marge du haut : *P. 187 ;* marge du bas : *P. Huet, 1831, del. — Lith. de Engelmann.* — Titre.

Le Monde dramatique, spectacles anciens et modernes

40. — *Fantaisie.* — Bord de rivière : la berge est plantée de vieux saules têtards; au milieu, un petit pont de bois couvert d'herbes, sur une dérivation qui s'en va vers la gauche; un pêcheur assis près du pont, une paysanne debout causant avec lui ; échappée sur la rivière entre les saules; on distingue sur l'autre rive un village et son clocher. — H. : 124, L. : 162. — Trait carré. Marge du haut : *Le Monde dramatique;* marge du bas : *Fantaisie par P. Huet. — Imprimé chez Caboche et Cie, place de la Bourse, 8.* Paru dans le premier numéro de l'année 1836 (3e année du recueil), par conséquent au commencement de janvier 1836. (Rare.)

41. — « La Fabrique. » — Paysage de banlieue : au premier plan, un abreuvoir où viennent boire deux chevaux conduits par un homme; à droite, une petite éminence couverte de broussailles et de débris; au fond, le long mur qui sert de clôture aux cours et de pignon aux bâtiments de la fabrique.—

H. : 114, L. : 114. — Trait carré, quatre filets à 2, 6 1/2, 7 1/2 et 8mm du trait carré. Marge du haut : *Le Monde dramatique, 5;* marge du bas : *Huet del. — Lith. Caboche et Cie, place de la Bourse, 8.*

1° tirage : avec la même lettre que les pièces de la suite des douze Paysages (nos 6 à 17).

2° tirage : celui décrit.

Paru dans le n° 12 de l'année 1836, c'est-à-dire en avril. (Rare.)

PIÈCES DÉTACHÉES

42. — *Versailles.* — Panorama de Versailles, pris de la butte de Picardie (route de Saint-Cloud à Versailles); à droite, au fond, le château en pleine lumière; à gauche, sur la route ombragée d'arbres, on distingue un cavalier et une femme conduisant un âne. — H. : 184, L. : 280. — Bords rectifiés sans trait carré; double filet à 6 et 7mm. Marge du bas : *Huet del. A Paris, chez Benard, rue des Martyrs, 65. — Lith. Roissy. — Versailles (Seine-et-Oise).* (Très rare.)

43. — « Vue de mer, prise d'un plateau élevé. » — A droite, quelques arbustes et un bouquet d'arbres en parasol; à gauche, deux paysans couchés et une femme; non loin de là une brouette; au second plan, la tour d'une église bâtie au bord de la mer qui forme horizon. — H. : 122, L. : 188. — Trait carré. Deux filets à 5 et 6mm. Sans signature, ni lettre. (Très rare.)

44. — « Inondation à Saint-Cloud. » — Perspective d'une des allées; les arbres de gauche ont le pied dans l'eau qui s'arrête au talus sur lequel sont enracinés les arbres de droite. — H. : 140, L. : 170. — Sans trait carré, ni signature, ni lettre. — Croquis dans les marges de côté et dans celle du bas; on distingue dans cette dernière un chien et un tableau de paysage dans son cadre. (Très rare.)

45. — « Pont dans les bois ». — Même sujet que le n° 19, mais exécuté plus sommairement, en plus petites dimensions et avec de légères variantes : notamment à gauche, une boîte à poisson qui n'existe pas dans le n° 19. — H. : 91, L. : 128. — Sans trait carré, ni signature, ni lettre. (Rare.)

46. — *A Village in Normandy.* — A gauche, plusieurs habitations de paysan couvertes en chaume, bordant une route où s'éloigne une charette bâchée; paysans et paysannes sur la route ou devant leurs portes; au premier plan, des poules et une brouette; à gauche, une sorte de mare; au fond, de grands arbres. — H. : 143, L. : 132. — Trait carré ; quatre filets à 2, 6, 7 et 8 mm environ du trait carré. Marge du haut : *1 ;* marge du bas : *Huet del. — Lith. de C. Motte.*— Titre. — *Printed and Published at London, March., 1831, by C. Motte, 23, Leicester Square, and in Paris, Saint-Honoré Street, n° 290.* (Très rare.)

47. — *Campagne de Paris.* — A droite, au premier plan, une mare près de laquelle est couché un âne; au milieu, un tronc d'arbre déraciné sur lequel un homme est assis et accoudé; derrière lui une paysanne et un enfant; chemin qui monte à gauche, bouquets d'arbres et clôture en palissade; sur le chemin on voit un homme et un chien; à droite, vue lointaine de Paris avec les tours N.-D. et le dôme du Panthéon. — H. : 138, L. : 192. — Trait carré; quatre filets à 2, 6, 7 et 8 mm. environ du trait carré. Marge du haut : *4 ;* marge du bas : *Huet del. — Litho. de C. Motte.* — Titre.

48. — *Le Marais.* — Un pays d'herbage marécageux : à droite, une sorte de fossé plein d'eau, bordé de broussailles, au loin, groupe d'arbres et de maisons, une cheminée qui fume, deux moulins à vent; paysans, paysannes et troupeaux répandus dans la prairie. — H. : 126, L. : 175. — Trait carré. Quatre filets à 2, 6, 7 et 8 mm environ. Marge du haut : *6 ;* marge du bas : *P. Huet del.— Litho. de C. Motte.* — Titre. — *A Paris, rue des Marais, n° 13, Faubourg Saint-Germain. — Pub. in 1830 by C. Motte. London, 29, Bedford Street. Covent Garden.* (J'ai vu chez M. R. P. Huet une épreuve d'un premier tirage : Marge du haut : *n° 3* ; marge du bas : *Huet del. — Litho. de C. Motte,* et rien de plus.

C'est sans doute une épreuve de lettre, car au bas on lit le titre au crayon, de la main de P. Huet.)

49. — « Le Sous-bois aux lapins ». — Futaies de vieux hêtres dont on n'aperçoit que les troncs et les premières branches; sur le devant, un tronc tortu, scié des deux bouts; et tout auprès deux lapins; une mare à gauche. — H. : 112, L. : 152. — Trait carré; quatre filets à 1 1/2, 6, 7 1/2 et 8 mm; marge du bas : *Huet del.* — *Litho. de C. Motte.* (Très rare.)

50. — « Le grain, » marine. — A gauche, la côte, une falaise qui s'enfonce dans la perspective; au milieu, au premier plan, une barque à rame avec plusieurs rameurs; dans le lointain, à droite, deux barques à voile; la pluie tombe fortement de ce côté. — H. : 157, L. : 230. — Sans trait carré ni signature ni lettre. (Très rare.)

51. — « Ruines près d'une rivière. » — A droite, au second plan, des ruines couronnées d'herbes, un rideau d'arbres s'avance vers elles; moins loin, presque au milieu de la planche, sur une pointe de la berge, un bouquet de grands arbres; près de la rive, quelques personages dans une barque où ils paraissent s'installer. — H. : 127, L. : 188. — Sans trait carré ni signature ni lettre. (Très rare.)

52. — « Vue de Mantes » (?) — Un large paysage de collines : au premier plan, quelques buissons; au second plan, un bouquet d'ormes élagués, au-devant desquels on aperçoit une charrette; dans le fond, à gauche, cachée à demi par un pli de terrain, une ville avec une cathédrale à deux tours. — H. : 150, L. : 235. — Sans encadrement, ni signature, ni lettre. (Rare.)

53. — *Dessin fait à la manière noire par M. P. Huet.* — Vue panoramique du site de Coucy-le-Château qui se dresse dans l'éloignement; à gauche, une sorte d'étang; au premier plan, un paysan avec deux vaches, un autre avec un chien. — H. : 176, L. : 232. — Sans trait carré. Marge du bas : *Lith. de C. Motte.* — Titre. — Exécuté au procédé de Tudot.

54. — « Paysage italien ». — De grands arbres à gauche, plantés çà et là, sur la pente d'un talus légèrement incliné; deux bûcherons dépècent un tronc abattu; un paysan debout, un peu plus loin, on le voit de dos; au milieu, un chemin à peine tracé conduit vers la droite, à une prairie unie où se dresse un bouquet de grands arbres; d'autres arbres au fond, à droite; au premier plan, un trou d'eau dormante entouré de joncs et auprès une chèvre couchée. — H. : 195, L. : 307. — Trait carré. Un filet à 7 mm. Au crayon avec des retouches au pinceau. (Très rare.)

55. — « Paysage des Pyrénées », vallée de Pau. — De grands arbres plantés sur un escarpement rocheux et très incliné occupent toute la gauche; deux hommes, l'un debout, l'autre assis, s'aperçoivent sur une pointe de rochers; au bas de la pente et vers la droite, une route tournante, puis d'autres arbres encore; au loin, vue de la vallée accidentée, village entouré de murs, au sommet d'un escarpement; horizon de montagnes. — H. : 233, L. : 318. — Trait carré. (Très rare.)

56. — (Pièce douteuse.) *Rue Damiette, n° 29.* — Portail sculpté d'une vieille maison de Rouen : au-dessus des jambages de la porte, deux saints, dont un mitré, dans leurs niches; ornements d'architecture du XIVe siècle; devant la porte, une petite fille debout, vue de face. — H. : 155, L. : 105. — Dessin à bords perdus. En haut, en lettres gothiques : *Vieux Rouen ;* en bas : *Lith. de Nicétas Periaux à Rouen,* — *Rue Damiette, n° 29.* — *Revue de Rouen, 1e cahier.* Paru dans le premier n° de la *Revue de Rouen* (10 janvier 1833). (On lit à la table du volume : *Porte d'une maison, rue Damiette, n° 29, lithographiée par M. Balan.* Quelle est la valeur de cette indication ? ce qui est sûr, c'est que la pièce est jolie, d'une franche exécution, et que le dessin original est bien probablement de P. Huet. Les croquis préparatoires s'en retrouvent encore dans ses albums de poche.)

GERMAIN HÉDIARD.



SOIRS D'HIVER

I

Dans ces temps fabuleux où nous étions petits,
Quand s'effeuillaient au vent les dernières fleurs mortes,
Et quand, les rossignols des bois étant partis,
Au coucher du soleil on verrouillait nos portes;

Près d'un grand feu joyeux tranquillement assis,
Laissant siffler la bise et tomber les ténèbres,
Nous écoutions du cœur les émouvants récits
Des voyages lointains, des naufrages célèbres.

On nous parlait alors des Iles-sous-le-Vent
Où de grands arbres verts émergeant des eaux bleues
Enivraient de parfums l'équipage rêvant
Du navire étranger qui passait à trois lieues.

Au delà du cap Vert et du cap Bojador,
Sous un ciel d'équateur, à la Pointe des Palmes,
Les voiles retombant sur le vaisseau qui dort
Avaient peine à franchir la région des Calmes.

Aux froids pays du Nord les trois-mâts norvégiens
S'arrêtaient court, bloqués par les glaces polaires,
Mais les traîneaux passaient attelés de grands chiens,
Eclairés à minuit par des rayons solaires.

II

Plus tard, quand déjà mûrs, et souvent presque vieux,
Après avoir subi l'épreuve des années,
Nous cherchons à savoir comment les destinées
Enchevêtrent pour nous leurs fils mystérieux,

Nous errons tristement sur le sable des grèves,
En deuil des bien-aimés que nous avons perdus,
Que la mer nous a pris et n'a jamais rendus.....
Mais qui souvent, la nuit, reviennent dans nos rêves.

Leurs beaux regards éteints, leurs visages pâlis,
Leurs cheveux ruisselants et mêlés d'algues vertes,
Disent qu'ils sont restés sur des plages désertes,
Oubliés, froids et nus, sans être ensevelis.

ANDRÉ LEMOYNE.

RONDEAU

Il est loin, bien loin de nous !... C'est un vieux, sans être un ancien !...
JULES LEMAITRE.

O victor *unsurpass'd in modern song*
BYRON

Lemaître a dit, parlant du grand poète,
— Et pour ma part je lui donne raison :
" Il est bien loin de nous ! " — à la façon
Du vieux Mont-Blanc dont la neigeuse tête
Se dresse au ciel, dominant l'horizon.

Le nez en l'air, les pieds sur le gazon,
Prudhomme en vain, pour mesurer ce faîte,
Va déroulant, comme un maître maçon,
Le mètre.

Car Hugo fut le Voyant, le Prophète,
L'incomparable Artiste, l'échanson
Qui de sa coupe à la forme parfaite,
Aux jours de deuil ainsi qu'aux jours de fête,
Versait à tous la divine boisson,
Le Maître !

PAUL MUSURUS.





CHRONIQUE



GRACE à la louable initiative du comité de la Société nationale des Beaux-Arts, présidé par M. Puvis de Chavannes, une place sera faite désormais, dans les Salons annuels du Champ-de-Mars, aux œuvres des artistes dits « industriels » : céramistes, émailleurs, verriers, orfèvres, ébénistes, ferronniers, etc., de tous les producteurs, en quelque genre que ce puisse être, d'objets d'art originaux. Ces artisans, qui sont de véritables artistes et chez lesquels l'ingéniosité, le goût et le talent ne sont pas rares, n'ont guère l'occasion de faire apprécier par le public leurs œuvres que dans les expositions commerciales où elles demeurent généralement inaperçues, à moins qu'elles ne soient devenues, au préalable, la propriété d'industriels qui les présentent, les reproduisent et les exploitent sous le nom exclusif de leur maison de commerce. Le comité veut que les nouveaux venus auxquels il offre une place aux expositions

de la Société des Beaux-Arts, se persuadent qu'ils doivent se considérer au Champ-de-Mars comme chez eux. Bien entendu les seules pièces originales, signées de l'artiste qui les aura faites, seront reçues, sans nom de la maison à laquelle elles appartiennent, pour éloigner toute supposition de réclame commerciale. Les trois sections du jury se réuniront pour juger les envois et prononcer sur leur admission. Voici, du reste, un extrait du procès-verbal de la séance dans laquelle cette décision a été prise :

« La Société nationale, considérant qu'il y a lieu de rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets originaux et non reproduits, ouvre aujourd'hui une section nouvelle ayant pour titre : section des objets d'art. La Société, s'adressant surtout aux travailleurs isolés, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions mercantiles et encombrées, dites d' « art décoratif », fera tous ses efforts pour mettre ces travaux en vue et assurer ainsi le succès et la propriété des inventions toutes personnelles.

« Les envois de cette section seront soumis aux jurys assemblés. »

Cette innovation ne peut manquer de produire d'excellents résultats en stimulant la production des décorateurs et en les mettant en situation de montrer, chaque année, au public et à la critique, l'évolution de leur talent.

La Société nationale des Beaux-Arts a fixé au 5 avril la date de son assemblée générale pendant laquelle doivent être tirés au sort les noms des membres du jury d'examen.

De même que l'an dernier, le nombre des œuvres que chaque sociétaire a le droit d'exposer n'est pas limité. Ne sont admis que les ouvrages qui n'ont pas figuré aux expositions publiques précédentes. La durée de l'exposition est fixée du 15 mai au 1er juillet.

La Société des artistes français (Salon des Champs-Élysées) a publié son règlement pour la prochaine exposition. La réception des dessins aura lieu, cette année, du 12 au 15 mars inclusivement ; celle des ouvrages de peinture, du 15 au 20 mars. Il a été résolu que le président du comité de peinture sera président du jury. Les droits d'entrée du public sont ainsi modifiés : on paiera deux francs de huit à dix heures du matin, et un franc à partir de dix heures. Ce règlement n'admet aucune exclusion parmi les exposants, il permet aux artistes de la société dissidente d'être exposants et il donne droit à ceux d'entre eux que le sort aura désignés, de faire partie du jury.

L'aménagement des salles du palais de l'Industrie sera modifié par l'adjonction d'un certain nombre de salles et la création d'un grand salon dans la partie du premier étage où débouche le grand escalier de bois qui conduit de l'extrémité du jardin aux galeries de peinture. En outre, sur le

palier du grand escalier central, les deux portes qui donnent accès dans le grand salon du milieu, seront probablement remplacées par une baie unique, de plus vastes proportions. On se propose d'aménager aussi, dans l'enceinte de l'exposition, un salon de lecture pour le public.

Par suite du décès de M. Meissonier, président de l'Académie des Beaux-Arts pour l'année courante, c'est M. Bailly, vice-président, qui a été appelé de droit à la présidence. L'Académie a procédé en conséquence à l'élection d'un vice-président : M. Paul Dubois, membre de la section de sculpture, a été élu.

La nomination des jurés adjoints pour le concours de Rome a donné les résultats suivants :

Pour la peinture : MM. Carolus Duran, Wencker, J. Lefebvre, J.-P. Laurens, Ferrier, Benjamin Constant, Schommer. Jurés supplémentaires : MM. Detaille et Colin;

Pour la sculpture : MM. Aizelin, Allar, Fagel, Lanson. Jurés supplémentaires : MM. Becquet, Injalbert;

Pour l'architecture : MM. Girault, Laloux, Blavette, Thomas. Jurés supplémentaires : MM. Raulin et Lisch ;

Pour la musique : MM. Lalo, Lenepveu et Paladilhe. Jurés supplémentaires : MM. Th. Dubois et Joncières.

M. le comte Delaborde, secrétaire perpétuel, a communiqué à l'Académie une lettre que l'empereur d'Allemagne avait chargé son aide de camp, le général de Wedel, d'adresser en son nom à M. Herbette ambassadeur de France à Berlin, relativement à la mort de M. Meissonier, et dont voici la teneur.

L'Empereur et Roi, mon Auguste Souverain, vient de me donner l'ordre d'informer Votre Excellence qu'il a été très douloureusement ému en apprenant la mort de votre illustre compatriote Meissonier. Sa Majesté, tout en admirant l'immense talent du peintre, aimait surtout à reconnaître dans ses œuvres l'artiste consciencieux, l'homme de grand caractère qui, par un sentiment admirable de respect de soi-même, ne quitta jamais nul de ses tableaux sans avoir fait tout ce qui était en son pouvoir afin de le rendre parfait, un chef-d'œuvre.

Sa Majesté considérait de tout temps Meissonier comme une des grandes gloires de la France et de l'art du monde entier, et Elle prend une part très vive à la douleur que la mort du maître vient de causer à sa patrie. Elle me charge de prier Votre Excellence de vouloir bien en faire part à l'Institut, qui pourra toujours s'honorer d'avoir compté Meissonier parmi ses membres.

Après la lecture de cette lettre, l'Académie a chargé son secrétaire perpétuel de transmettre à M. le comte de Wedel les remerciements de la Compagnie. Cette réponse, après avoir été communiquée à l'Académie, a été adressée, par les soins du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et du ministre des Affaires étrangères, à M. Herbette.

Deux lettres de candidature à la place d'académicien libre devenue vacante par suite du décès de M. le baron Haussmann, ont été envoyées à l'Académie : elles émanent, l'une de M. Alphand, ingénieur de la Ville de Paris; l'autre de M. Duplessis, conservateur du département des Estampes à la Bibliothèque nationale.

Au musée du Louvre, dans la salle où était précédemment exposée la collection Davillier, on vient de réunir les objets d'art en métal : bronzes, fers, cuivres, étains, armes et armures, médailles, plaquettes, etc., qui étaient jusqu'alors dispersés dans diverses galeries ou qui, faute de place, n'avaient pu encore être exposés. Cette collection forme la suite naturelle de celles qui sont contenues dans les salles voisines, affectées aux ivoires, grès, meubles, etc., suivant la classification rationnelle qui a été adoptée par le conservateur du département de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Entre autres pièces importantes on remarque : deux *Larrons* attribués à Michel-Ange, un *Arion* de Riccio, des bronzes de Donatello, deux figures de Jean Bologne provenant du legs Bareiller, des meubles de Boule surmontés de groupes en cuivre doré, etc.

Le même musée vient de se rendre acquéreur d'un remarquable ivoire bysantin, en forme de triptyque, qui date probablement du xe siècle. Il mesure o m. 282 en largeur dans son complet développement, sur o. m. 242 en hauteur, et est en parfait état de conservation. Il aurait été rapporté en Artois après le sac de Constantinople par les croisés.

Le panneau central représente le Christ assis entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, plus bas cinq personnages debout, saint Pierre, saint Jean l'Évangéliste, saint Jacques le Majeur, saint Paul et saint André. Sur chacun des volets sont quatre figures de saints et deux médaillons. Toutes ces sculptures sont d'une exécution remarquable et font de cette pièce une œuvre d'art d'un intérêt exceptionnel.

A la suite de la démission de M. Antonin Proust de ses fonctions de président de l'Union centrale des Arts décoratifs, le comité de cette société a dû procéder à la nomination de son bureau. Ont été élus : président, M. Georges Berger ; vice-président, M. Henri Bouilhet ; secrétaires, MM. Lefebvre et Germain Bapst ; trésorier, M. Braquenié.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session des sociétés des Beaux-Arts des départements comprendra cette

année quatre séances publiques, qui auront lieu les 19, 20, 21 et 22 mai, dans la salle de l'hémicycle, à l'École nationale des Beaux-Arts.

M. Henner, membre de l'Institut, est nommé membre du conseil supérieur d'enseignement de l'École des Beaux-Arts, en remplacement de M. Meissonier, décédé.

M. Henry Jouin, lauréat de l'Institut, est nommé secrétaire de l'École nationale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Lenoir, décédé.

M. Allar, statuaire, grand prix de Rome, est nommé professeur de modelage à l'École nationale des Beaux-Arts, en remplacement de M. Delaplanche, décédé.

M. Corbel, sculpteur ornemaniste, a été nommé professeur de sculpture à l'École des Arts décoratifs, en remplacement du sculpteur Charles Gauthier, récemment décédé.

La Chambre des députés a été appelée à statuer sur la demande d'un crédit de 500,000 francs pour les fouilles de Delphes. M. Lechevallier a combattu la proposition, à la tribune, et demandé qu'on réservât cette somme à l'entretien et la restauration des monuments français. Le rapporteur, M. Dupuy, a défendu énergiquement le crédit en démontrant les avantages scientifiques et artistiques qu'il y a pour notre pays à remettre au jour ce qui reste du temple d'Apollon, et dont les États-Unis, nation essentiellement pratique, étaient tout disposés à hériter si nous n'en profitions pas. A son tour, M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, a invoqué l'intérêt scientifique et politique de l'entreprise : le gouvernement grec, en effet, a apporté dans la convention une marque de sympathie toute particulière envers la France, en séparant cette question de celle des traités de commerce. Le ministre a conclu en exprimant l'espoir que la Chambre tiendrait à honneur d'accomplir l'œuvre préparée par notre école française d'Athènes.

Le crédit intégral de 500,000 francs a été voté par 341 voix contre 61.

Au lendemain de la mort de Meissonier, les amis et les admirateurs de ce dernier ont résolu de lui élever un monument par souscription. Un

comité s'est aussitôt constitué, qui a chargé de l'exécution le sculpteur Antonin Mercié. L'un des membres du comité, M. Antonin Proust, a demandé que l'emplacement de ce monument soit pris dans le nouveau jardin du Carrousel, entre les pavillons de Flore et de Marsan.

Il est question, en outre, d'organiser, au printemps prochain, dans la galerie de l'École des Beaux-Arts, une exposition des œuvres de Meissonier.

Enfin on raconte que la famille du peintre défunt, se conformant au vœu de ce dernier, doit offrir au Louvre deux des tableaux qu'il a laissés : *l'Attente* et le *Graveur à l'eau-forte.* Mais il y a sans doute quelque méprise sur la désignation du musée auquel ces tableaux peuvent être attribués. Il existe, en effet, un règlement formel, — contre lequel on ne saurait aller, quel que soit l'engouement actuel qui se manifeste pour les productions de Meissonier, — et qui prescrit un délai de dix ans depuis la mort d'un artiste pour que ses œuvres puissent entrer au Louvre. C'est donc au musée du Luxembourg que devront figurer les tableaux en question, si les héritiers de Meissonier réalisent l'intention qu'on leur prête.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a chargé M. Puvis de Chavannes d'exécuter les cartons de deux tapisseries des Gobelins, qui doivent représenter la *Jeunesse de Jeanne d'Arc à Domrémy.* Pour traiter pareil sujet, le choix du ministre a été parfaitement heureux en se portant sur le grand artiste qui a produit, aux murs du Panthéon, cet admirable chef-d'œuvre de l'*Enfance de sainte Geneviève.* Il convient de l'en féliciter hautement.

D'autre part, M. Chapu a été désigné pour exécuter, au Panthéon, le monument qui doit rappeler les orateurs et les publicistes de la Restauration, et M. Antonin Mercié, celui qui doit être élevé, dans le même édifice, aux généraux de la Révolution.

Le peintre Lehoux vient de terminer, à Rome, la décoration de la basilique Santa-Croce in Gerusalemme. Il y a représenté les sept œuvres de la miséricorde, le sermon sur la montagne, le Christ accueillant les ouvriers de la miséricorde, les saints et les souverains mêlés à l'histoire de cette église. Dans le bas sont des figures d'anges gardant les armes de Léon XIII, du cardinal-vicaire, du pape Benoît XIV et de l'ordre des Cisterciens, dont Santa-Croce est la maison mère.

Une importante question artistique s'agite au Vatican : le pape a l'intention de faire restaurer la grande peinture de Michel-Ange à la Sixtine, le *Jugement dernier*. La fresque est, paraît-il, fortement détériorée à la fois par l'action de l'humidité et par la fumée de l'encens.

La ville de Paris mettra au concours, prochainement, une statue de Beaumarchais; l'emplacement qui sera affecté à ce monument n'est pas encore définitivement choisi : l'administration a songé à adopter soit le boulevard Beaumarchais, soit le terre-plein qui fait face à la Comédie-Française. Ce dernier sera vraisemblablement écarté en raison de ses dimensions trop exiguës, étant donné que c'est un des points de Paris où la circulation est le plus active. C'est, du reste, le motif qui a empêché qu'il fût choisi pour la statue de Shakespeare, qui a été érigée à l'intersection du boulevard Haussmann et de l'avenue de Messine. On a même allégué, au sujet de cet emplacement, que le voisinage du Théâtre-Français donnerait au monument de Beaumarchais une signification trop précise et d'après laquelle il pourrait sembler que l'on a vouler incarner notre art dramatique en l'auteur du *Mariage de Figaro*. Étant donné cette considération un peu spécieuse, il est probable qu'on adoptera le boulevard Beaumarchais.

Il est question de déplacer la statue de Voltaire qui se trouve sur le quai Malaquais et dont les proportions (3 m. 50 de hauteur sans le socle) ne sont vraiment pas en harmonie avec le palais Mazarin qui l'avoisine, et de la transporter sur la place du Panthéon, où elle ferait pendant à la statue de Jean-Jacques Rousseau, qui fut érigée là, il y a deux ans.

On se rappelle que, l'an dernier, la belle statue équestre de Jeanne d'Arc, sculptée par Frémiet, dont le plâtre avait figuré au Salon de 1889, a été offerte à la ville de Nancy par M. Osiris. Ce dernier vient d'user d'une semblable générosité envers la ville de Lausanne en lui offrant une statue de Guillaume Tell, comme témoignage de reconnaissance pour l'accueil hospitalier que fit la Suisse, en 1871, à l'armée française. C'est M. Mercié que M. Osiris a chargé de l'exécution de cette statue. Voici en quels termes il informe de ce don généreux le conseiller d'État chargé du département de l'Instruction publique, dans une lettre qu'il lui a adressée pour lui faire part de ses intentions :

J'avais formé, depuis longtemps, le projet d'offrir à la vaillante nation suisse l'image de son héros national. Mon esprit était en effet vivement sollicité par le sentiment de

pieux souvenir que tout Français doit conserver de la fraternelle hospitalité qu'ont reçue, de tous les cantons de la Suisse, aux jours de deuil, nos soldats trahis par la fortune.

Alors qu'il m'était donné de doter notre frontière d'une statue de Jeanne d'Arc, libératrice de la France, ma pensée était invinciblement attirée par la glorification d'une figure non moins grande, non moins patriotique, sur ce Guillaume Tell qui est, lui aussi, un symbole de libération, le symbole de l'indépendance helvétique.

En acceptant de moi l'offre de la statue de Guillaume Tell, j'espère que le gouvernement fédéral voudra bien me permettre, comme citoyen français, de témoigner, en même temps que mon admiration pour le héros, ma gratitude envers sa patrie.

L'offre de M. Osiris a été acceptée avec la plus vive reconnaissance. On fera coïncider l'inauguration de la statue de Guillaume Tell avec les fêtes d'inauguration de la nouvelle Université de Lausanne, qui auront lieu à la fin du mois de mai.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, le peintre allemand Frédéric-Charles Uhde vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Cet artiste, qui est un des exposants assidus de nos Salons, s'est fait remarquer depuis longtemps par un talent essentiellement personnel, à la fois mystique et très moderne. La critique s'est vivement intéressée à sa *Sainte Cène*, œuvre d'un grand sentiment, qui figura au Salon de 1887, et à un triptyque qu'il exposa au Salon de 1889, *la Nuit sainte*. L'an dernier, il avait envoyé au Salon du Champ-de-Mars *le Chemin de l'auberge*.

On annonce qu'un cercle artistique hollandais, le Kunstclub de Rotterdam, après avoir fait pendant plus de dix ans des expositions d'œuvres de peintres français en Hollande, vient de décider d'organiser pour le mois de novembre, à Paris, une exposition générale des œuvres des artistes hollandais. Le préfet de la Seine a mis immédiatement le pavillon de la Ville de Paris à la disposition du Kunstclub.

Une exposition des « arts au début du siècle » aura lieu, cette année, au Champ-de-Mars, dans le palais des Beaux-Arts. Elle est organisée par la société philanthropique qui, dans ce but, fait appel à toutes les personnes qui posséderaient des œuvres d'art, tableaux, dessins, sculptures, objets d'ameublement, costumes, etc., appartenant à cette époque, et qui consentiraient à les prêter pour cette exposition.

On nous écrit de Bruxelles :

A l'occasion du dixième anniversaire de la *Jeune Belgique*, cette revue qui a suscité dans notre pays un vrai renouveau littéraire et artistique, un grand banquet a eu lieu au Grand Hôtel à Bruxelles. Des toast ont été

portés par MM. Valère Gille, Henry Maubel, Albert Giraud au nom de la *Jeune Belgique*, Fernand Brauer au nom de la *Société Nouvelle*, Albert Mockel au nom de la *Wallonie*, Paul Janson au nom du Parlement belge, et le sculpteur Godebski au nom des artistes étrangers. A la table d'honneur on remarquait : MM. Gevaert, l'éminent directeur du Conservatoire de Bruxelles, Camille Lemonnier, Constantin Meunier, Georges Eckoud, Iwan Gilkin ; parmi les convives : MM. Gustave Kahn, Ch. Van der Stappen, Jef Lambeaux, Érasme Raway, Jan Stobbaerts, Maurice Maeterlinck, etc. Plus de deux cents écrivains, peintres et musiciens assistaient à cette belle fête. M. Félicien Rops a envoyé, de Paris, un télégramme de félicitation à ses « amis de la *Jeune Belgique* ».

La vente de la collection de tableaux modernes ayant appartenu à feu M. Noël, a eu lieu à l'hôtel Drouot et a produit un total de 334,335 francs. L'enchère la plus importante a été obtenue par un fort beau tableau de Théodore Rousseau, la *Mare, vue prise à Fontainebleau*, mesurant 41 centimètres en hauteur sur 61 en largeur. Sur une demande de 60,000 fr. et sur une mise à prix de 20,000 fr., ce tableau est rapidement arrivé à 82,100 fr. L'*Étang de Ville-d'Avray*, par Corot, a été vendu 39,900 francs. Un tableau de Ziem, le *Bosphore*, pour lequel on demandait 5,000 fr., a été poussé à 15,600 fr. La *Forêt*, par Troyon 11,200 fr. *Sous bois*, du même 4,000 fr., sur une demande de 3,000. Les *Premières roses*, par Chaplin, 3,250 fr., sur une demande de 3,000 fr. Le *Débarquement*, par Constable, demande 20,000 fr., adjugé 15,600. L'*Oiseleur*, par Couture, 6,000 fr., sur une appréciation de 5,000 fr. Le *Christ sur la Croix*, par Eug. Delacroix, 18,250 fr., sur une demande de 20,000 fr. Deux tableaux par Diaz ont été payés : *Paysage* (*forêt de Fontainebleau*), 13,200 fr., *Nymphe et Amour* 11,000 fr., sur une demande de 10,000 fr. La *Rivière*, par Jules Dupré, 13,600 fr. La *Madeleine*, œuvre importante par Henner, 16,500 fr., sur une demande 15,000 fr. *Marée montante*, par Isabey, 12,600 fr. *Marée basse*, du même, 6,050 fr. *Procession dans une église*, 5,100 fr. Les *Captives*, par Luminais, 2,650 fr. Les *Orphelins*, par Tassaert, 2,500 fr. La *Tentation*, par Vibert, 2,500 fr., sur une demande de 5,000 fr. Plusieurs aquarelles par Barye ont obtenu des enchères très élevées. *Lion*, 4,500 fr., sur une demande de 3,000 fr. *Tigre découvrant un serpent*, 6,100 fr., sur une appréciation de 4,000 fr. *Tigre*, 4,800 fr., sur une demande de 3,000 fr. Les *Éléphants*, 6,100 fr., sur une demande de 3,000 fr.

L'architecte Laisné est mort à l'âge de soixante-douze ans. Élève de Lenormand, il fut attaché à la Commission des monuments historiques,

pour laquelle il fit diverses études et restaurations, entre autres celles de la cathédrale de Sens et de Notre-Dame de Dijon. Il était le troisième architecte ayant dirigé les travaux de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre, qui, avant Laisné, avait déjà vu se succéder Abadie et Daumet, et dont la construction n'est pas près de toucher encore à sa fin.

Laisné est l'auteur des plans de la nouvelle École de pharmacie de Paris, construite sur les terrains du Luxembourg, et du lycée Janson de Sailly à Passy. Il avait été professeur à l'École des Beaux-Arts.

Un autre architecte de talent, François Uchard, prix de Rome en 1838, auteur de l'église Saint-François-Xavier, vient de mourir dans sa quatre-vingt-deuxième année. Il fut architecte de la ville de Paris.

Achille Benouville, frère de l'auteur de la *Mort de saint François d'Assise*, est mort récemment. Après avoir passé par l'atelier de Picot, il obtint le prix de Rome pour le paysage, la même année où son frère remportait celui d'histoire. Il fit un long séjour en Italie, où il peignit un grand nombre de paysages composés avec un art délicat et exécutés dans une coloration d'une grande vérité. A son retour en France, il s'était attaché à étudier les sites de l'Allier, de la Provence, du Béarn et même des environs de Paris. Le musée du Luxembourg possède l'un de ses meilleurs ouvrages, le *Château de Lugagnan dans la vallée d'Argelès* (Salon de 1873). Pour l'Opéra, il a peint un panneau décoratif, le *Ravin*.

Achille Benouville était âgé de soixante-treize ans.

Le peintre hollandais Johan-Bartholb Jongkind vient de mourir à la Côte-Saint-André (Isère) où il s'était retiré depuis plusieurs années. Né à Latrop, près de Rotterdam, en 1819, il vint tout jeune en France et entra dans l'atelier d'Eugène Isabey qui avait, de bonne heure, reconnu en lui un peintre d'avenir. La biographie de Jongkind pourrait fournir un chapitre particulièrement douloureux à l'histoire des artistes méconnus. Dès ses débuts, il eut à lutter contre la misère, refusé dans tous les Salons, découragé par l'indifférence de ses contemporains. Il était même sur le point de mourir de faim, si quelques artistes français ne lui fussent venus en aide en organisant à son profit une vente dont le produit le tira de la misère. Au Salon de 1852, il obtint bien une troisième médaille, avec deux tableaux, *Saint-Valery-en-Caux* et *le Tréport;* mais ce fut la seule récompense que, depuis lors, lui accordèrent les jurys des expositions annuelles, malgré l'intérêt de ses envois, qu'il cessa, d'ailleurs, en 1872.

Ses œuvres portent la marque d'un tempérament bien personnel et d'une grande sincérité ; rien de convenu dans ses scènes et ses vues de Hollande et de Paris, où l'on trouve des études de « plein air » absolument remarquables. Parmi les plus admirées nous citerons : *Paysage du Nivernais; Attelage de vaches descendant une route ; Soleil couchant aux environs de Rotterdam ; La route de Saint-Clair, près de Honfleur, effet du matin; Patineurs en Hollande ; Vue de l'Escaut à Anvers, effet du matin ; Patineurs sur le canal à Overschie, près Rotterdam ; Vue de l'église Saint-Médard, à Paris ; Vue de Notre-Dame, prise de la berge, près du pont Saint-Michel, etc.*

Un revirement s'était produit, du reste, comme il fallait s'y attendre, parmi les amateurs, en faveur de Jongkind. C'est ainsi que, lors de la vente après décès, il y a quelques années, de la collection d'un de ses plus fervents admirateurs de la première heure, lequel ne possédait pas moins d'une centaine de ses œuvres, les toiles de Jongkind atteignirent des enchères de 8 à 10.000 francs. Mais ce succès était bien tardif, et l'artiste, déjà vieux, ne pouvait plus espérer, pour ses productions actuelles, une vogue pareille à celle qui avait été faite aux œuvres d'autrefois.

L'architecte Alexandre-Albert Lenoir, qui vient de s'éteindre à l'âge de quatre-vingt-onze ans, était le fils d'Alexandre Lenoir, le fondateur du musée des Augustins. Ayant exposé, en 1833, un *Projet d'un musée historique* réunissant le palais des Thermes et l'hôtel de Cluny, il fut chargé d'exécuter ce projet et dirigea la restauration de l'hôtel de Cluny telle qu'elle existe actuellement ; il était resté, depuis lors, l'architecte du musée de Cluny. Archéologue très érudit et dessinateur habile, il faisait partie de la Commission des monuments historiques, dirigeait la *Statistique monumentale de Paris* et collaborait à la collection des *Documents inédits pour servir à l'histoire de France.* Il a publié, au cours de sa longue carrière, de nombreux ouvrages d'archéologie : un *Atlas* de Rollin ; *Des monuments antérieurs à l'établissement du christianisme dans les Gaules ; Architecture militaire au moyen âge ; Monuments religieux du moyen âge ; Architecture, archéologie* (Instruction pour le peuple, 1849) ; *Architecture monastique ; Notice et dessins du tombeau de Napoléon Ier.* Il a collaboré au *Palladio*, aux *Monuments anciens et modernes* de Jules Gailhabaud, à la *Revue générale*, aux *Annales archéologiques*, au *Plan archéologique de Paris*, et exécuté, avec Jules Laure, un tableau de la *Sainte-Chapelle au XIIIe siècle.*

Depuis 1862, Lenoir occupait les fonctions de secrétaire de l'École des Beaux-Arts, et appartenait à l'Institut depuis 1869.





LES THÉATRES



Ce n'est pas ici le lieu, — et nous ne saurions le regretter, en vérité, — de revenir sur les incidents tumultueux qui ont signalé la seconde représentation de *Thermidor* à la Comédie-Française, notre rôle étant de demeurer souverainement indifférent aux choses de la politique, et en particulier à la tempête qu'a soulevée la pièce de M. Sardou et dans laquelle elle a sombré dès la deuxième soirée. Peut-être serions-nous enclin à déplorer que la passion politique eût fait avorter une manifestation d'art ou littéraire, réellement intéressante, si tel eût été le cas de l'œuvre nouvelle de M. Sardou. Mais nul, parmi ceux qui ont assisté à l'une des représentations, ne saurait affirmer sérieusement que l'interdiction de *Thermidor* ait privé d'une œuvre considérable le théâtre contemporain. L'habileté scénique, habituelle à M. Sardou, n'est assurément pas contestable dans *Thermidor;* mais, en somme, nous nous refusons à y voir autre chose qu'un simple « fait divers » du temps de la Révolution, ingénieusement agencé en mélodrame. Le mot de la situation a été exactement donné après la représentation par un spectateur qui, le dernier acte joué, s'est écrié avec conviction : « A l'Ambigu ! » Le plus fâcheux en cette affaire, c'est la série des fructueuses recettes préparées de longue main par une adroite réclame, et dont l'auteur et la Comé-

die se sont vus inopinément frustrés. Il faut dire que de grands frais avaient été faits pour la mise en scène, décors, costumes, accessoires, qui constituaient une curieuse et pittoresque restitution de l'époque révolutionnaire. M. Coquelin et Mlle Bartet, au surplus, y ont donné une nouvelle preuve de leur incomparable talent. Voilà, à vrai dire, ce qu'on est le plus disposé à regretter dans l'interdiction de *Thermidor*.

Au Théâtre-Libre, M. Georges Lecomte a prouvé avec *la Meule*, son début, qu'il est doué des qualités indispensables pour faire un auteur dramatique. Mais il nous a paru que ces qualités, chez M. Lecomte, avaient besoin d'être appuyées sur l'expérience. Et certes, par ce mot, il n'est pas seulement question de l'expérience de la scène, qui vient toujours et parfois trop vite, mais de l'expérience de la vie, qui ne s'acquiert qu'avec les années. Ce n'est pas qu'il faille avoir le front plein de rides et couronné de cheveux blancs pour prétendre connaître l'existence et savoir en noter avec précision les joies et les douleurs, les faiblesses et les hontes. Il est des vieillards, — et combien heureux ceux-là ! — qui n'ont jamais vu la vie qu'avec les yeux de leur enfance, et qui mourront jeunes de cœur et d'esprit ; tandis que des compagnons qui n'ont pas encore atteint la trentaine sont, selon le dicton, roués comme potence. Le « Ce n'est pas aux vieux singes qu'on apprend à faire des grimaces », est une erreur entre mille de la sagesse des nations. Non, l'âge ne fait rien à la chose. Il suffit d'avoir beaucoup vu et beaucoup réfléchi, d'avoir fait connaissance avec la vie non par les livres, mais par les réalités ambiantes. Or, il arrive quelquefois qu'un homme bien organisé pour voir, comprendre et juger, ne se trouvera pas dans un milieu propice ; qu'il ne pourra exercer ses facultés d'observation que sur d'insignifiants caractères, sur des êtres peu nuancés et ne prêtant guère à l'analyse. D'où, pour cet homme, la triste nécessité de vieillir pour remplacer par la quantité, la qualité des constats par lui faits.

Eh bien! la plupart des jeunes auteurs du Théâtre-Libre, remplacent volontiers, eux qui se piquent d'exactitude minutieuse, l'observation par l'imagination, pensant donner le change par quelques détails un peu crus et une fable atrocement pessimiste. C'est un peu le cas pour l'auteur de *la Meule*. Qui croira jamais, en effet, à moins qu'on ait affaire à quelque monstrueuse exception, et l'exception n'est pas ce que veut nous montrer le Théâtre-Libre, qui pourra croire qu'une femme célébrera, devant son amant, les beautés secrètes de sa fille, et ce afin de pousser cet amant, vieux et ignoble satyre s'il en fût, à épouser celle-ci? Encore un coup, et c'est ce que nous disions à propos de *l'École des veufs* et de *l'Honneur*, le monde n'est pas, dans sa perversité, armé d'un tel cynisme. Il est hypocrite, souple, adroit, et essaie de cacher la plus basse dépravation sous des allures de franchise et de dignité. Puis, cette femme adul-

tère, cette Mme Rousselot, pourquoi jette-t-elle sa fille à la tête de son amant? Pour que cet amant, nous dit l'auteur, apporte la richesse dans la famille, réduite à la plus grande gêne par suite de la disgrâce qui a frappé son chef, ancien magistrat révoqué; l'amant sera de plus, pour celui-ci, un protecteur efficace qui le fera réintégrer dans ses fonctions. Mais, de deux choses l'une : ou Mme Rousselot aime cet amant, et alors, jalouse, elle le gardera pour elle ; ou elle ne l'aime pas, et alors point ne s'explique une telle liaison, si elle n'a pas sa vile justification dans l'intérêt pécuniaire. Et on nous dit que le ménage est dans la plus affreuse détresse!

Quant au mari, c'est l'être le plus débonnaire que l'on puisse rencontrer. Il sait que sa femme a trahi son affection, généreusement il lui a pardonné, et cependant il finit par consentir au mariage de sa fille avec l'amant de sa femme. La jeune fille elle-même n'ignore pas l'aventure, elle sait très bien aussi qui elle va épouser, et elle ne recule pas. Singulière famille, et provinciaux, car tout ça se passe en province, vraiment extraordinaires!

Il est évident que M. Georges Lecomte a voulu nous démontrer que tout cela est l'œuvre ironique du destin; que *la Meule*, c'est-à-dire la vie avec ses exigences de toute nature, écrase les volontés les plus énergiques. les âmes les plus fières. Ce n'est, hélas! que trop vrai; mais la démonstration n'est pas d'une rigueur absolue, l'exemple pèche un peu par la vraisemblance. Ainsi Mme Rousselot ne donnerait pas son amant à sa fille si elle pouvait lui faire contracter un autre mariage, c'est-à-dire si sa fille avait une dot ; Rousselot, lui, ne consent à cette indignité que pour échapper à la misère et aussi pour satisfaire la vulgaire ambition d'être encore quelque chose, de redevenir magistrat; la jeune fille cède par dégoût, et aussi par dépit, car elle aime un petit cousin qui ne l'aime pas, et ce jeune homme, qui est bien le plus abominable spécimen d'un type de convention, l'éphébe sceptique et jouisseur, fait la cour à Mme Rousselot. Mais alors, pour accepter, sans s'être mieux défendus que cela, une pareille ignominie, ces gens-là ne sont pas des malheureux, victimes des fatalités de la vie, des êtres bons, mais faibles et qui auraient pu mieux tourner, si le hasard l'avait voulu. Mme Rousselot est une inconsciente, son mari est une canaille à moins qu'il ne soit un imbécile, et la petite fille est une petite niaise. C'est du reste le caractère le mieux tracé de la pièce.

Pourtant, malgré ses défauts, cette pièce est l'œuvre d'un écrivain de talent; qu'il se méfie du style, cependant : ses personnages parlent un langage un peu trop littéraire. Le premier acte, extrêmement bien fait, d'une jolie tenue, avec des remarques fines, des traits de bon aloi, avait positivement ravi tous les spectateurs, et c'est avec regret, nous dirions même avec peine, si l'expression ne paraissait pas exagérée, que nous avons vu les actes suivants si inférieurs. M. Georges Lecomte a fait de la critique dramatique, on a donc le droit d'être sévère envers lui ; mais il

peut être persuadé que si nous nous montrons d'une telle exigence à son égard, c'est parce que nous pensons qu'il peut satisfaire les plus exigeants.

Cette pièce a été fort intelligemment interprétée. Antoine y a retrouvé son habituel succès, dû à son jeu si fin et si naturel; MM. Lerand et Grand méritent tous les éloges. Mais, croyons-nous, c'est Mlle Théven, dans le rôle de la jeune fille, et Mme Régine Martial dans le rôle très antipathique de Mme Rousselot, qui ont le plus mérité, avec Antoine, les éloges de la critique, les bravos des spectateurs. A citer aussi Mlle Luce Colas, si amusante dans deux petits rôles épisodiques.

Jeune Premier, un acte de M. Paul Ginisty, n'est qu'une bluette qui dure à peine vingt minutes, mais elle est exquise.

Vieil acteur retraité, qui se meurt d'ennui entre sa femme et une antique servante, il pense tromper sa détresse par la culture des roses. Mais il rêve toujours aux triomphes passés; il ne peut se faire à l'oubli. Sa femme, qui fut toute la vie une sacrifiée et qui n'en aime pas moins l'artiste déchu, s'avise d'un stratagème. Elle lui écrit des lettres passionnées, qu'elle signe d'initiales inconnues de lui; il croit avoir affaire à quelque amoureuse qui le voit encore dans l'idéal de la jeunesse et du talent. Et une correspondance s'établit. Mais ne voilà-t-il pas que la servante dévoile ce « truc » innocent. « Ce n'était donc pas vrai ? » s'écrie douloureusement le « jeune premier » vieilli. Puis, il réfléchit : « Qui sait si ma femme, d'accord avec ma bonne, n'a pas inventé cette ruse pour m'empêcher de répondre ? Car elle fut toujours jalouse!... » Et il répond au dernier billet doux qu'il vient de recevoir.

C'est d'une observation très délicate et bien spirituelle. Aussi est-il plus que probable que cette fine comédie, si émue, n'aura pas eu qu'une ou deux soirées, et que nous la reverrons quelque part, applaudie comme elle le fut à la première représentation.

Dans cette petite pièce, Antoine a encore prouvé la souplesse de son talent, ainsi que Mme France, la joyeuse artiste; Mme Barny a également tenu son rôle avec beaucoup de grâce attendrie.

Le théâtre du Palais-Royal vient de représenter une amusante comédie en trois actes, *les Joies de la paternité*, œuvre posthume de deux jeunes écrivains, Vast-Ricouard, disparus tous deux à bref intervalle et dont la commune notoriété reposait sur une indissoluble collaboration. C'est M. Alexandre Bisson, un des vaudevillistes les plus en vogue, qui a été chargé de mettre la pièce au point. La donnée est fondée sur une suite inénarrable de quiproquos dont la vraisemblance, sans doute, ne s'impose pas invinciblement, mais qui amènent des scènes extrêmement comiques. Interprétée par des acteurs tels que MM. Daubray et Saint-Germain,

Mmes Mathilde et Lavigne, cette dernière jouant un rôle de nourrice, la pièce est fort divestissante et obtient un franc succès.

Monte-Carlo comptera, au nombre de ses saisons théâtrales, celle de cet hiver comme l'une des plus brillantes : des artistes de premier ordre, un orchestre et des chœurs parfaitement disciplinés, un répertoire intelligemment varié, tels sont les éléments du succès très mérité et de la faveur très marquée que les représentations lyriques du Casino ont obtenus auprès de la colonie cosmopolite qui les suit assidûment.

Elles ont commencé par les *Contes d'Hoffmann* que l'impresario de cette année, M. Bias, avait montés avec le plus grand soin. L'interprétation réunissait Engel, l'excellent ténor; Isnardon, un docteur Miracle superbe; Mlle Vuillaume, une chanteuse de race, et Mme Peretti qui s'est taillé un succès dans le petit rôle de Nicklaus. Il faut aussi citer les chœurs ainsi que l'orchestre qui, sous la direction de M. Jéhin, a parfaitement détaillé et fait valoir toutes les beautés de l'œuvre posthume d'Offenbach. Dès cette première soirée, la foule élégante et compacte qui se pressait dans la salle du Casino a fait l'accueil le plus chaleureux à la nouvelle troupe lyrique.

Cet accueil ne s'est pas démenti aux représentations suivantes. *Lucie*, l'œuvre charmante de Donizetti, pour laquelle les plus modernes parmi nos musiciens ne peuvent se défendre d'une invincible admiration, a été excellemment interprétée. La distribution de l'œuvre était, du reste, de premier ordre et enlevait les quelques rides que le temps a pu mettre sur cette partition qui reste quand même un chef-d'œuvre. Mlle Vuillaume, une Lucie émouvante et passionnée, a été rappelée par acclamations après la scène de la folie; MM. Engel, dont les Parisiens n'ont pas oublié le succès dans ce rôle à l'Opéra, et Ughetto, un baryton très aimé en Italie, se sont montrés ses dignes partenaires. Un charmant ballet inédit, de Mayeur, terminait le spectacle; ç'a été l'occasion d'un vif succès pour les danseuses du corps de ballet et notamment pour la première ballerine, Mlle Stichel.

Joconde, le charmant opéra-comique de Nicolo, trop rarement joué à Paris; *la Jolie fille de Perth*, l'œuvre de début de Georges Bizet; *Faust*, avec Mlle Nordica dans le rôle de Marguerite, ont fourni des spectacles très suivis et ont été en même temps l'occasion d'apprécier les divers chanteurs qui composaient la troupe du Casino. Dans *Joconde*, le baryton Boyer, que nous avons applaudi cet hiver à Paris aux représentations lyriques de l'Eden-Théâtre, a remporté un véritable triomphe; l'air fameux du troisième acte lui a été redemandé par acclamation; il était, d'ailleurs, parfaitement secondé par MM. Cazeneuve, Nigri, Poudrier, Mmes Peretti et Leclercq. Le ballet d'*Hamlet*, cette page exquise d'Ambroise Thomas, complétait le spectacle; Mlle Stichel s'y est montrée toute gracieuse. Dans

l'ouvrage de Bizet, nous avons retrouvé trois des principaux interprètes qui, peu de temps auparavant, l'avaient chanté à Paris lors de la tentative faite par M. Verdhurt pour faire revivre le Théâtre-Lyrique dans la salle de l'Eden ; MM. Engel, Boyer et Isnardon ont reparu dans les mêmes rôles sur la scène de Monte-Carlo et avec le même succès. Pour le chef-d'œuvre de Gounod, où ces mêmes chanteurs se sont fait entendre, secondés par Mlle Nordica qui tenait le rôle de Marguerite, l'interprétation réunissait les éléments d'un ensemble très remarquable et que le public du Casino a vivement applaudi. En résumé, Monaco a eu un hiver théâtral digne des plus grandes scènes lyriques.

Comme les années précédentes, on a repris la double série des concerts classiques et des concerts internationaux dont les programmes sont particulièrement bien composés par M. Steck, et excellemment exécutés par son orchestre. Ces auditions musicales, qui ont lieu avec le concours d'artistes tels que Mmes Conneau et Roger-Miclos, M. Lalliet, le hautbois solo de l'Opéra, offrent un intérêt exceptionnel et peuvent satisfaire les goûts des plus raffinés parmi les dilettanti qui sont toujours nombreux parmi la colonie étrangère du littoral.





LES LIVRES

Au Plat d'Étain, par FRANÇOIS DESCHAMPS (Paris, Ollendorff). — L'auteur nous avait donné, l'année précédente, son premier volume, *Au Coq d'Or*, très favorablement accueilli de la presse parisienne. Un second volume, qui vient de paraître, tient largement les promesses du début. Dans cette évocation du vieux Paris, aux entours de la rue Saint-Denis et de la Grande-Truanderie, se déroule une série de scènes bourgeoises et humoristiques où des personnages de l'époque, réels et bien vivants, respirent, marchent, pérorent et discutent dans un élément bien à eux. La plume familière et souvent quelque peu narquoise de l'écrivain nous rappelle par instants les plus charmantes pages de Charles Nodier, et quand l'auteur veut nous émouvoir, il trouve facilement la note attendrie. Une fraîche et délicieuse idylle entre deux ingénus, sous les branches fleuries, et surtout une scène vraiment dramatique où la mère et la fille se reconnaissent sans s'être jamais vues d'abord, et tombent aux bras l'une de l'autre, suffiraient pour assurer à l'œuvre un succès durable. — PIERRE GARIN.

Aurette, par HENRY GRÉVILLE (Paris, Plon). — *Aurette* est l'histoire de la plus aimable fille qui se puisse rêver. Bonne, douce, intelligente, tendre, dévouée, capable d'héroïsme avec simplicité, Aurette nous semble incarner à merveille le type idéal de la vraie Française, dont les qualités physiques et morales forment un ensemble parfaitement harmonieux. L'histoire des aventures d'Aurette, de son amour, de son abnégation, le tableau de sa sérénité dans les plus cruelles épreuves, toucheront vivement tous ceux qui aiment à retrouver chez Henry Gréville la délicatesse toute féminine de l'expression, la vérité des sentiments, la vie et l'intérêt poi-

gnant des récits. De la première à la dernière page du livre, il se dégage un charme vif et continu, qui ne s'affaiblit pas un instant; c'est un des plus parfaits qui soient sortis de la plume si justement appréciée de l'auteur de tant d'œuvres exquises. Tous ceux qui ont lu : *Perdue, Sonia, Dosia, Frankley, l'Avenir d'Aline,* etc., etc., reconnaîtront que, dans *Aurette*, l'auteur s'est, s'il est possible, surpassé lui-même et a montré son talent de conteur et de psychologue sous la forme la plus fine, la plus juste et la plus passionnante.

Les passions honnêtes : Un mari à l'essai, par Henry de Chennevières (Paris, Plon).— Sous ce titre: *Un mari à l'essai*, M. Henry de Chennevières, l'auteur bien connu des *Contes sans qui ni que*, vient de faire paraître à la librairie Plon un récit très parisien, très moderne, d'une saveur tout à fait originale. C'est l'histoire d'un aimable gentleman, M. de Valroze, qui, profondément épris d'une non moins aimable personne, Mlle Malvandy, demande sa main, mais est refusé par la famille, pour insuffisance de fortune. Il se met alors à flirter, pour s'étourdir, avec une Américaine d'une beauté capiteuse et fort riche, Mlle Mercédès Aliator, qui d'ailleurs n'est point son fait. Après une série de péripéties des plus curieuses, contées avec une verve, un brio étourdissants, le héros du roman finit par épouser celle qu'il aime, tandis que la belle Américaine devient la femme d'un archéologue aussi érudit que comique, un savant dont les hasards d'un sauvetage font un admirable maître baigneur. Une partie de ce roman se passe en mer, et la peinture de la vie à bord fournit à l'auteur, au cours de ce voyage circumméditerranéen, le motif de scènes fort amusantes.

C'est un livre qui sort absolument du cadre banal des romans courants, qui a sa note bien spéciale, qui est plein d'imprévu et fait passer d'agréables heures à ses lecteurs. Le style cavalier, *sans qui ni que*, rapide et piquant, est merveilleusement approprié au genre du récit.

Idéal, poésies par Marthe Stiévenard (Paris, Lemerre). — Ces vers sont écrits par une femme qui voit dans la poésie autre chose que l'art d'aligner des rimes ou d'exprimer en langage pompeux et solennel des banalités courantes. Dans son œuvre, c'est la pensée qui domine, la rime en est la sujette, elle ne vient que comme une caresse de l'idée. Mme Marthe Stiévenard est poète autant par l'élévation des sentiments que par la grâce et le charme du style. On lit son volume avec l'intérêt qui s'attache à tout ce qui est noble et beau.

L'auteur a abordé dans ses poésies les sujets les plus divers. La première partie est consacrée à quelques silhouettes de femmes joliment tracées. On ne saurait trop admirer le passage consacré à Cornélie qui est un gracieux tableau de l'antiquité. Rien n'est plus charmant que la description qui précède les lamentations de la fille de Jephté.

Dans la seconde partie, *Pleurs et Sourires*, le poète nous a montré sa belle âme que les déceptions de la vie ont parfois attristée, et je citerai ce morceau sur la jeunesse qui, par l'amertume de la pensée, me rappelle Musset :

Je ne sais pas pourquoi l'on vante la jeunesse;
Le printemps est plus sombre et plus froid que l'hiver.
La jeunesse n'a pas de fleurs, pas de caresse,
Elle n'est qu'un sarcasme amer.

Voilà pourquoi, Seigneur ! voilà pourquoi j'envie
Ceux qui, ne craignant plus ni matin ni réveil,
Ont vidé, jusqu'au fond, la coupe de la vie,
Et dorment leur dernier sommeil.

Voilà pourquoi la tombe a des clartés lointaines
Dont le troublant reflet m'attire et m'éblouit,
Et pourquoi je souris aux promesses certaines
D'un tombeau perdu dans la nuit.

Oh! quand viendra le jour, oh ! quand sonnera l'heure
Où, libre enfin, mon âme entrant dans l'infini
Ira vous demander quelque aurore meilleure,
Alors, mon Dieu ! soyez béni !

Le poète se console avec l'espérance, et le passage suivant sur l'immortalité de l'âme est d'une belle inspiration. Vous admirerez comme moi combien l'écrivain a su forger le vers et assouplir la rime pour donner plus d'éclat et de force à la pensée.

Quoi ! sans trêve lutter, pleurer, travailler, vivre!
— D'autant plus malheureux qu'on était les meilleurs, —
Pour qu'on nous dise, à l'heure où la mort nous délivre :
« Rien ici-bas! et rien ailleurs! »

Quoi! l'immortalité serait une chimère!
Quoi! le néant vainqueur! le néant triomphant!...
L'époux ne reverrait pas l'épouse!... Et la mère
Ne reverrait pas son enfant!...

Non. — Je ne sais en moi quelle révolte crie,
Je ne sais quel instinct m'éclaire et me conduit;
Mais je ne puis pas croire à cette raillerie
Qu'on nomme l'éternelle nuit.

O mort! je ne sais rien de ton obscur mystère!
Enfer ou paradis, j'ignore tout cela.
Mais en vain à mes pleurs reste sourde la terre,
Je sais bien que tout n'est pas là.

Non; la tombe n'est pas le but sombre des âmes.
Non; tout ne finit pas aux douleurs d'ici-bas.
Oh! parmi les soleils, les astres et les flammes
Vous nous attendez, n'est-ce pas?

J'ai goûté un plaisir extrême à la lecture de ce livre écrit par un poète de talent et par une femme d'un grand cœur. — L. V.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



FRÉDÉRIC REISET



on pauvre cher maître, M. Fréd. Reiset, vient d'achever la douloureuse période de sa vie, qui avait commencé le lendemain du jour où il quittait, plein de dégoûts et de lassitude, la direction des musées nationaux. J'ai raconté jadis aux lecteurs de l'*Artiste* (1), comment ce grand amateur, ce collectionneur à l'œil impeccable, ce dégustateur passionné des plus précieuses merveilles de l'art, était peu préparé, par sa nature délicate et sensitive, aux menues traverses administratives, aux chicanes souvent défiantes ou méticuleuses des bureaux, aux manœuvres retorses de quelques intrigants jaloux, retardant ou entravant ce que concevait dans l'intérêt du Louvre son esprit droit et juste, sa bonne volonté naïve et sans détours. Et pourtant qui pouvait se vanter d'être plus familiarisé avec ces intérêts que l'homme qui avait pu les étudier depuis 1850, c'est-à-dire depuis 24 ans? J'ai expliqué à tort et à travers, dans ce recueil même, comment l'amitié de M. de Morny et de M. de Nieuwerkerke, d'accord avec la notoriété déjà conquise par ses preuves faites d'extraordinaire compétence en tableaux et dessins, et son intimité avec M. Ingres, puis la publication venue à son heure, en 1849, d'une brochurette très renseignée : *Courtes réflexions sur les dessins du*

(1) Voir l'*Artiste*, 1886, I, 95.

Louvre, et qui montrait l'importance capitale de ce département trop méconnu, introduisirent un beau matin M. Reiset parmi les conservateurs des musées nationaux. Puis son premier soin avait été de publier, pour la mettre hors soupçon, le catalogue de sa propre collection de dessins, description qui donnait du même coup la mesure de ce qu'allaient être entre ses mains, l'inventaire et le catalogue des dessins du Louvre, et de la singulière autorité de l'homme en ces matières. Car celui-là, nous l'avions tous reconnu dès le premier jour; son éducation n'était plus à faire et il était tout armé pour l'éducation d'autrui. Son cabinet fut notre école à tous. N'avait-il pas déjà rassemblé dans son hôtel de la rue de la Chaussée-d'Antin, sans se croire le droit plus tard d'y ajouter un seul cadre ou un seul dessin, le superbe choix de peintures et de croquis de maîtres qui fait désormais l'orgueil de Chantilly ? entre autres, la fameuse *Simonette,* les *Saintes familles* de Filippo Lippi, et du Cotignola, et du vieux Palme, et l'*Annonciation* du Francia, et son Luini et son Sébastien del Piombo, et ses têtes de Van Eyck, et sa *Procession* de Stuerbout, et son *Annonciation* et sa *Sainte famille* et son paysage au serpent du Poussin, et les trois chefs-d'œuvre de son vieil ami M. Ingres, le puissant portrait du maître en sa jeunesse, acquis du prince Napoléon, la mystérieuse figure de M[me] Devauçay, la *Vénus Anadyomène;* et ses inestimables porte-feuilles des maîtres de toutes les écoles, en leurs bijoux les plus exquis, où Raphaël à lui seul comptait plus d'études qu'amateur de notre siècle en ait pu réunir, et où Poussin remplissait deux cartons.

Nous pouvons bien dire aujourd'hui que M. Reiset fut la fine fleur de ce groupe admirable de conservateurs qui, durant les vingt ans de l'administration du comte de Nieuwerkerke, donnèrent au Louvre un lustre qu'il n'avait jamais connu et qu'il aura peine à retrouver jamais. Ses confrères c'était Villot, c'était Longperier, c'était Léon de Laborde, c'était le V[te] de Rougé, c'était Barbet de Jouy, c'était Soulié à Versailles; mais, entre tous ceux-là, l'homme de goût par excellence, c'était Fréd. Reiset. La nature l'avait doué d'un discernement incomparable, d'un flair du beau sur lequel le médiocre n'eut jamais prise, d'un respect de l'art sous toutes ses formes qui le faisait aussi bon juge d'un croquis de maître, que d'un

tableau, d'un bronze antique, que d'un marbre de la Renaissance, d'un Hollandais ou d'un Espagnol, que d'un Ombrien ou d'un Florentin.

L'un de ses premiers actes fut le voyage qu'il fit avec Villot à la vente du roi de Hollande, d'où ils rapportèrent la *Vierge aux deux saintes* du Perugin, le *Portrait du baron de Vicq* de Rubens, et d'incomparables dessins de Raphaël et de Michel-Ange. Puis, en même temps qu'il prenait possession de ces salles de l'ancien conseil d'État, où nous avions vu jadis des cadres sans ordre remplis un peu au hasard d'études de maîtres, choisis avec une médiocre critique par M. de Cailleux, et y développant en ses plus beaux types l'art de toutes les écoles, dont chaque feuille était présentée au public sur des montures délicates et élégantes, imitées de celles de son cher devancier Mariette, il entreprenait cette tâche colossale de l'examen et de la description des 36,000 dessins de la collection nationale, dont la plupart, depuis le premier Empire, étaient restés inexplorés, en paquets. Chacun des 36,000 dut être flairé, tourné et retourné, au recto, au verso, et comparé à ses frères du même artiste, et sa raison d'être scrutée dans les compositions de cet artiste; ce fut une besogne de dix ans, et pour laquelle le chercheur consciencieux ne manqua pas de consulter les curieux spéciaux de chaque siècle. Un tel inventaire est un monument que M. Reiset pouvait seul élever; il est resté et restera sa maîtresse œuvre. Mais quand, en 1861, par l'abandon que Villot dut faire de son département, M. Reiset réunit la conservation de la peinture à celle des dessins, il se livra librement aux perfectionnements qu'il avait rêvés longtemps pour le meilleur aspect de nos salles monumentales et de nos galeries. Il retoucha en quelques points essentiels le grand salon, donna de l'air aux chefs-d'œuvre trop pressés de la grande galerie, en séparant quelque peu les cadres des mêmes peintres, sans les écarter toutefois hors vue les uns des autres. Le jour où Lefuel lui livra la jolie galerie des Sept-Mètres, M. Reiset en fit aussitôt l'écrin des plus adorables tableaux de l'école italienne, depuis Cimabue et Giotto jusqu'au Véronèse, rassemblant là ce qui, selon les prédilections de son cœur, composait la plus exquise richesse de notre galerie nationale, car il n'avait jamais caché sa passion intime pour ces primitifs de la renaissance florentine et ombrienne, qui abou-

tissant à Léonard et Raphaël, demeureront à jamais l'expression suprême de l'art européen.

Vint le tour de l'École française. Nos primitifs antérieurs à Vouet et à ses élèves, hélas ! ils étaient si peu nombreux qu'il leur suffit d'une petite salle où nos précieuses portraitures des Janet étaient surmontées de quelques morceaux de l'école de Fontainebleau. Mais dans les salles suivantes purent être groupées, par M. Reiset, dans l'isolement qui leur convenait, les séries célèbres des mythologies de Le Sueur pour l'Hôtel Lambert, et de la *Vie de Saint-Bruno* des Chartreux, et les *Ports de France* de Jos. Vernet. Ces Salles amenaient le visiteur aux deux magnifiques galeries consacrées à notre école nationale du XVIIe et du XVIIIe siècle. Le XVIIe siècle où alternaient, dans un arrangement d'une gravité superbe, au milieu de leurs plus solides contemporains, ses bien-aimés Poussin, Claude et Le Sueur, fut le triomphe de M. Reiset. Jamais tel spectacle n'avait été offert aux étrangers, de la pleine et fière noblesse du génie français en sa plus triomphante époque.

J'allais oublier la galerie Lacaze, l'ancienne salle des séances royales, un moment occupée par l'exposition des terres cuites du musée Campana. Il va sans dire que d'un bout à l'autre de sa vie, M. Reiset n'avait pas eu de plus intimes et de plus fidèles amis que ces collectionneurs ou amateurs illustres dont la légion est aujourd'hui éteinte, M. de La Salle, M. Lacaze, M. Gatteaux, M. Marcille, M. de Triqueti ; c'étaient de ces vieilles fraternités nées dans la poursuite et l'adoration des mêmes chefs-d'œuvre aux jours des ventes fameuses et qui gardent leur éternelle ferveur. Le jour où les trois premiers firent au Louvre leurs généreuses largesses, on peut presque dire qu'ils donnèrent autant au conservateur qu'au musée; car ils étaient sûrs à l'avance que les merveilles qu'ils offraient seraient tendrement choyées par l'ami qui les avait si longtemps et si délicatement carressées chez eux. Ils savaient entre quelles mains ils en laissaient le placement et la garde. Tous reconnaissaient tacitement en lui une subtilité et un raffinement naturel de goût qui le mettait hors pair; ils sentaient que ce qu'il estimait digne du Louvre avec une câlinerie discrète, y ferait plus tard honneur à leur mémoire. C'est avec lui que le plus ancien et le préféré de ses amis, M. de La Salle, voulut choisir un à un l'admirable bouquet de dessins que, dès son vivant, il envoya

au Musée. C'est lui qui décida le legs plus que princier, que M. Lacaze méditait pour ce même Louvre, et M. Lacaze eût joui bien profondément de la magnifique installation, si grandiose, si harmonieuse, si bien équilibrée entre tant de maîtres coloristes, où M. Reiset avait su mettre en sa vraie valeur une collection quasi souveraine, qui comblait tant de lacunes dans les séries de notre école. Il est juste d'ajouter que M. Reiset, pour ces fatigues épuisantes d'improvisations de galeries, avait su, par son exemple familier et ses initiations de tous les jours, se former le plus intelligent et le plus dévoué des lieutenants, M. de Tauzia, lequel n'eut qu'un souci, après le départ de son maître, celui de maintenir et de compléter son œuvre.

En 1874, j'avais cru bien faire de proposer M. Reiset à M. de Fourtou pour rétablir en sa personne, aimée et respectée de tous, la direction des musées vacante depuis 1870, au grand détriment du Louvre, tombé alors dans un certain tiraillement, et dont il connaissait mieux que personne les besoins. Je n'avais point tort, en effet, au point de vue du bien de la maison; au point de vue de la tranquillité de l'excellent homme, je me trompais cruellement, et ce fut harrassé et brisé, qu'au bout de cinq ans il demanda instamment à quitter la place, et rentra chez lui pour n'en plus sortir. Le souvenir de l'épreuve par laquelle il venait de passer lui faisait horreur ; mais son esprit se reportait avec bonheur vers les choses d'art qu'il avait adorées, et vers le temps où il leur appartenait tout entier. Il reprit et compléta, dans une édition nouvelle, avec sa scrupuleuse conscience de connaisseur et d'érudit, la très belle étude qu'il avait écrite jadis sur la National Gallery, dont les chefs-d'œuvre avaient été examinés par lui avec autant de pénétration que ceux du Louvre. J'aurais bien désiré qu'il en pût faire autant pour le musée de Madrid sur lequel il avait pris tant de notes précieuses et que lui seul pouvait utiliser, en ce voyage de 1870, où M. de Tauzia et moi avions eu le bonheur de l'accompagner, et avions été témoins de ses enthousiasmes. Mais, désormais, s'étant séparé de ses livres et de ses grands recueils à figures, répertoires d'indispensables renseignements, voire de cette collection de catalogues, unique par le nombre et la qualité, qui avait été sa dernière passion, il ne songeait plus qu'au repos. Toutefois bien venu était l'ami qui venait faire vibrer dans cette merveilleuse mémoire, où rien ne s'était effacé depuis soixante ans, le souvenir des

œuvres acquises par lui pour son cher Louvre, ou qui avaient traversé son cabinet, ou même des belles ventes récentes auxquelles il ne pouvait se défendre de s'intéresser; voyant toujours de loin, sans que ses pauvres jambes les pussent aborder, ces magnifiques galeries et salles, telles que son goût les avait superbement décorées, et dont la disposition foncière, dictée par un tact exquis des nobles ordonnances et par un œil vraiment amoureux des maîtres, lui survivra longtemps encore. Que si, par le cours inévitable des temps et des choses, l'une de ces révolutions désastreuses comme nous en fûmes un jour menacés par un caprice de M. Castagnary, bouleversait la distribution générale de la grande galerie et de ses annexes, il suffira, pour que le nom de M. Reiset reste haut marqué dans les fastes du Louvre et chez ceux qui ont pour mission d'en perpétuer les meilleures traditions, il suffira de son catalogue-modèle des dessins et des quelques écrits de sa plume où se retrouveront l'homme d'ordre et de clarté et de perfection idéale en toutes choses, la sagacité si nette de son jugement dès le premier coup d'œil, sa critique si déliée et où la raison sort d'un instinct supérieur, pour nous apprendre comment, alors qu'on se mêle du culte des maîtres, il s'y faut préparer comme lui en aiguisant ses sens par une étude passionnée de leurs œuvres et de la délectation qu'elles ont apportée au monde, et n'y toucher jamais qu'avec le respect qui nous oblige à les transmettre aussi pures et intactes que possible aux générations futures.

M. Reiset était né à Oissel, près Rouen, le 12 juin 1815; il est mort à Paris le 27 février 1891.

PH. DE CHENNEVIÈRES.





CHARLES CHAPLIN



E dut être un sujet de profonde surprise par tous ceux qui suivaient attentivement, il y aura tantôt un quarantaine d'années, le mouvement réaliste alors en son complet épanouissement, — par lequel on s'efforçait de proscrire tout idéal et de proclamer bien haut que l'exclusif et suprême but de l'art est la représentation de la nature et de la vie réelle, — de voir un peintre, fort bien doué, d'ailleurs, et non sans originalité, rajeunir par de gracieuses compositions la poésie surannée des lys et des roses, chère au siècle dernier, et, en pleine apogée de réalisme, rouvrir délibérément l'Olympe de Boucher. D'autant que l'artiste dont les œuvres donnaient un démenti aussi imprévu à ce que les tendances

nouvelles avaient de trop absolu, pouvait être revendiqué avec raison, comme un des leurs, par les adeptes des théories esthétiques en vogue. En ses premiers tableaux qui témoignaient chez lui d'un vif sentiment de nature, — certain *Troupeau de cochons* notamment, dont il fut beaucoup parlé, — n'avait-il pas, en effet, tout d'abord donné au réalisme des gages incontestés ?

Cet artiste, demeuré désormais le fervent interprète de la beauté féminine voluptueusement idéalisée, était Charles Chaplin, le maître que la mort vient d'enlever à l'art français.

Quelles influences amenèrent, dans la peinture de Chaplin, cette évolution vers un ordre de conceptions artistiques diamétralement opposé? Son origine britannique et les traditions de l'art anglais du dix-huitième siècle suffiraient peut-être à l'expliquer par un inconscient atavisme. Une lettre qu'il écrivit, en 1859, à M. A. Houssaye, alors directeur de *l'Artiste*, contient sur sa carrière des renseignements très complets, mais sur ce point nul élément d'information. A défaut d'indication spéciale à ce sujet, cette autobiographie du peintre, tracée avec une absolue sincérité pour fournir les documents d'une notice qui fut publiée dans cette Revue (1), ne laisse pas d'offrir un intérêt véritable. On en lira non sans curiosité, croyons-nous, les passages essentiels :

« Je suis né aux Andelys, le 8 juin 1825, de parents anglais. Mon origine et mon éducation justifient pleinement ma tournure et certains côtés de ma peinture, que vous avez qualifiés ainsi vous-même avec beaucoup de justesse. C'est au collège de Lisieux, que j'appris, en même temps que le latin et le grec, à tenir un crayon. En 1839, mon père vint habiter Paris, où mon excellente mère, voyant que je n'étais absolument bon à rien, se décida à regret à me laisser entrer dans un atelier (M. Drolling). J'ai fait là les études les plus sérieuses pendant quatre années, au bout desquelles j'eusse pu, je pense, remporter le grand prix de Rome, sans la jalousie d'un camarade d'école, un sculpteur, qui dénonça à M. Ramey, son maître, ma qualité d'étranger ignorée alors de tous. M. Ramey en fit part à l'Institut, et à ma grande douleur je fus rayé de la liste des concurrents. J'avais dix-huit ans alors, force me fut d'attendre ma majorité. J'avais déjà obtenu

(1) V. *l'Artiste* nouvelle série, t. VII, p. 216 (août 1859)

les prix auxquels les étrangers pouvaient prétendre : le torse, la tête d'expression, l'esquisse peinte, la figure peinte, etc. Un an après, je partis pour l'Auvergne, et la vue de cette nature si pittoresque bouleversa toutes mes idées. Je laissai là les Grecs et les Romains et me voilà peignant paysages, cochons et Auvergnats.

« C'est à cette époque, mon cher ami, en 1847, que je vins bien timidement me présenter à l'*Artiste*, et que vous avez accueilli, avec une bonté qui m'encouragea, mes premiers essais d'eau-forte. Ma peinture alors était sèche et découpée. J'exposai au Salon de 1848 un portrait de femme et beaucoup d'études d'Auvergne. Au moment de la Révolution, ne pouvant rien vendre ici, je partis pour Londres avec mes tableaux et mes gravures. Mon ingrate patrie ne voulut ni des uns ni des autres, et, au bout de six mois, je revins très piteux et furieux du mauvais goût de mes compatriotes.

« L'année suivante, je fis connaissance d'Adolphe Leleux, dont je gravai plusieurs tableaux, et je suis heureux de pouvoir dire ici que c'est à ses excellents conseils que je dois d'être sorti de cette affreuse routine d'atelier. Je partis une deuxième fois pour l'Auvergne, avec des yeux plus intelligents, et j'en rapportai un tableau, le *Soir dans les bruyères*, que je lithographiai pour l'*Artiste*, et qui fut acheté par le ministère. J'avais à ce même Salon (1849) un portrait d'homme d'un effet assez vigoureux et deux paysages d'Auvergne.

« Jusque-là tout m'entraînait vers le paysage et les scènes de la campagne, et je serais retourné chaque année vers mes cochons et mes Auvergnats, si à cette époque de jeunesse et de folie j'eusse vécu comme un ermite. On dit que Van Dyck, partant pour l'Italie, s'arrêta à quelques lieues de chez lui pour deux beaux yeux. Le rapprochement est prétentieux, mais hommes de génie ou autres, nous subissons le même joug. Je restai donc à Paris, où je tâchai d'utiliser ce que je savais, et je peignis, pour essayer mes forces, le portrait d'une de mes sœurs en robe grise et un autre portrait de femme en velours noir. Le premier fut très remarqué au Salon de 1851 et me valut une troisième médaille. De ce moment, mon nom sortit de la foule, et ma carrière se dessina (j'avais à ce même Salon des *Muletiers de la Lozère* et un *Troupeau de cochons*, tous deux publiés par l'*Artiste*, dont il ne fut fait aucune mention). Il était temps que cette bonne fortune m'arrivât, car, ne vendant rien, j'étais complète-

ment désolé et découragé, et j'allais quitter une deuxième fois la France.

« Le plus difficile était fait; mon nom une fois connu, j'eus des portraits à faire. J'exposai au Salon suivant les portraits du baron et et de la baronne de Villars, et celui de M. P..., un gros monsieur qui tenait un gros livre (2e médaille, 1853). Trois portraits de femme, 1854, et trois portraits de femme, 1855. J'avais cessé de graver depuis cinq années, jusqu'à la *Femme de Rubens*, que je fis pour l'*Artiste*. Cette planche, faite avec une conscience et une patience rare, passa presque inaperçue. Sous la direction de M. Romieu, que je rencontrais souvent dans le monde, j'eus plusieurs commandes du ministère : le *Portrait de Mlle de Seine* (Théâtre-Français); le *Portrait du cardinal de Retz*, pour l'archevêché de Paris; un tableau de douze pieds : le *Pape Saint-Pierre Célestin*, pour le séminaire de Bourges. Outre les portraits, j'ai fait des centaines de petits tableaux dispersés en Russie, en Angleterre et en France. Quelques-uns ont été gravés pour l'*Artiste*. En 1857, j'exposai un portrait d'homme, celui de ma mère, une *Jeune fille endormie* et les *Premières roses*.

« C'est peut-être ici le lieu de me justifier d'une accusation de grivoiserie qu'on m'a déjà prêtée à cette époque. On a prétendu que ce tableau (acheté par l'impératrice) avait une idée tant soit peu décolletée. Or, si le public l'a jugée ainsi, il m'a prêté beaucoup plus d'esprit que je n'en ai. J'avais fait la chose si innocemment que, la veille de mon envoi au Salon, je ne savais à quel saint me vouer pour trouver un titre à ce tableau, lorsque Paul Mantz vint me voir et me tira d'embarras en le baptisant du titre charmant des *Premières roses*. Le titre donc a fait tout le scandale et, certes, la moitié du succès. Je me suis trouvé ainsi, sans le savoir, avoir eu une idée, moi qui n'en ai jamais. Vous avez su, mon cher ami, mes malheurs de cette année. Ils ont plus fait parler de moi que le plus beau succès. J'ai été, certes, très dédommagé et très flatté de voir le public prendre autant à cœur mon exclusion du Salon.

« Je travaille en ce moment à la décoration d'un grand hôtel dans l'avenue de l'Impératrice. Un plafond et six dessus de porte qui seront finis à l'automne. Ma route est maintenant bien tracée, et c'est la décoration qui a pour moi le plus d'attraits. Sans me préoccuper des maîtres, ce que je fais est de moi sans être pris à personne.

Si mince qu'il soit, c'est un mérite. Vous l'avez dit, je suis Français, tout Français (quoiqu'Anglais). J'ai un amour tout particulier pour cette charmante école française du siècle dernier, et si je voulais fouiller dans le passé, ce serait là que j'irais. A notre époque, où le réalisme et la photographie nous envahissent, dans le paysage comme dans le tableau de genre, puisqu'il faut un peu compter avec ses contemporains, photographions la grâce et l'élégance si nous pouvons, plutôt que le laid et le vulgaire....

« Voilà pour le peintre. Quant à l'homme, vous le connaissez. On me disait, il y a quelques années, que j'étais un joli garçon, je ne vois pas d'inconvénient à ce que le public me suppose ainsi. La physionomie qui m'est particulière, et que je ne retrouve chez aucun artiste, c'est que je ressemble plus à un sportman qu'à un peintre. J'ai toujours eu en horreur les longs cheveux et les allures de rapin, ce qui m'a valu la haine de bien des confrères. Mes habits sont faits à la dernière mode, je monte à cheval, je chasse à courre et à tir, je dansais comme Cellarius et j'ai plus d'une fois baissé dans l'opinion d'un bourgeois, quand, au lieu d'un gentleman rider, il découvrait que je n'étais qu'un peintre. Quant à mon atelier, il est fort élégant, les murs couverts de tapisseries anciennes et de vieux meubles chargés de vieilles faïences. Il ressemble assez à une vieille demeure du seizième siècle. On y dîne souvent l'hiver, entre peintres, assez mal, mais toujours gaiement. »

Depuis l'époque où il contait ainsi ses débuts, sur ce ton de simplicité et de bonne humeur, Chaplin ne s'est pas départi de son art charmant, fait de grâce voluptueuse et d'élégance raffinée : il est resté essentiellement le peintre de la femme. S'il s'est inspiré des plus exquises traditions du dix-huitième siècle, s'il a complaisamment demandé à Boucher et à Lemoyne le secret des roses fleuries sur les joues de vingt ans et de l'épanouissement de la beauté féminine, à son compatriote Josuah Reynolds les conseils de sa palette délicate, de sa touche vaporeuse, de ses tons nacrés ainsi que de sa distinction, il n'en reste pas moins un artiste vraiment original et, suivant l'expression consacrée, très moderne ; car, coloriste et décorateur par tempéramment, l'étude de la lumière l'avait de bonne heure et comme d'instinct, préoccupé autant que l'harmonie des lignes.

Est-il besoin de rappeler ici le talent de lithographe et d'aquafortiste dont Chaplin a donné, dans *l'Artiste*, tant d'exemples charmants ? Si l'on parcourt la collection de cette Revue, l'on y trouvera de lui, en chacun de ces genres, vingt pages d'estampes exquises. Qu'il interprétât l'œuvre des maîtres ou qu'il fît œuvre originale, qu'il maniât le crayon, la pointe ou le pinceau, c'étaient toujours la même délicatesse, la même liberté d'exécution et cette originalité qui marquent ses productions et les font aisément reconnaître ; toutes qualités dont porte l'empreinte la petite planche posthume publiée par *l'Artiste : la Lecture*, une de ses dernières eaux-fortes originales.

Le temps avait passé, du reste, sans mettre une ride à la jeunesse immanente des conceptions de Chaplin, sans rien ôter à ses rêves de leur grâce féerique : il disparaît, étant encore en pleine possession de son talent et de ses moyens, laissant un œuvre dont la séduction et la grâce garderont sûrement son nom de l'oubli.

J. A.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

(NOTES ET FRAGMENTS)

XV

Nicolas Poussin. (*suite*).



es dessins du Poussin foisonnent dans tous les musées d'Europe ; vous les trouverez pullulant aussi bien à Turin qu'à Stockholm. En 1880, mon ami Ch. Ephrussi m'écrivait de Vienne : « Il existe deux dessins du maître à l'Albertine, d'après Raphaël, sans parler des originaux représentant la *Résurrection de Lazare* et la *Descente de Croix*, qui sont vraiment admirables... Je note dans le carton consacré à Poussin toute une série de paysages comme je n'en ai jamais vu de lui, puis un *Baptême du Christ*, composition de vingt figures, une *Assomption de la Vierge*, des dessins d'après

(1) Voir l'*Artiste* de 1889 et 1890 *passim*.

de petits et grands monuments antiques, analogues à ceux que possède le duc d'Aumale, exactement de la même série; enfin un *Moïse faisant refluer les eaux de la Mer Rouge,* des *Amours dans un paysage*, un autre *Baptême du Christ* avec six personnages de plus grande dimension; *Moïse sauvé des eaux;* le *Sacrifice de Noé;* le *Père Eternel apparaissant à Noé et lui ordonnant de bâtir l'arche.* Il y a encore deux séries, l'une à la sanguine; l'autre sur papier bleuté à la plume et lavé, qui sont fausses. Ceux que je mentionne sont d'une qualité extraordinaire et non moins beaux que les dessins de la *Salle des Boîtes.* »

Dans son catalogue Crozat, Mariette n'a-t-il pas donné une analyse admirable de la manière de dessiner du Poussin? « L'on a un très petit nombre de dessins finis du Poussin. Quand il dessinait, il ne songeait qu'à fixer ses idées, qui partaient avec tant d'abondance que le même sujet lui fournissait sur le champ une infinité de pensées différentes. Un simple trait, quelquefois accompagné de quelques coups de lavis, lui suffisait pour exprimer avec netteté ce que son imagination avait conçu. Il ne recherchait alors ni la justesse du trait, ni la vérité des expressions, ni l'effet du clair obscur. C'était le pinceau à la main qu'il étudiait sur la toile les différentes parties de son tableau. Il était dans la persuasion que toute autre méthode n'était propre qu'à ralentir le génie et à rendre l'ouvrage languissant. Son raisonnement était bon pour de petits tableaux, et le Poussin en a fait très peu de grands; mais si l'on ne voit point de ses académies ni d'études de têtes et autres parties en grand, il ne faut pas en conclure qu'il méprisât l'étude de la nature. Personne, au contraire, ne l'a consultée plus souvent; l'on ne peut même lui reprocher d'avoir jamais rien fait de pratique : c'est pourquoi il suivait, par rapport au paysage, une méthode différente de celle qu'il tenait pour la figure. L'indispensable nécessité d'aller étudier sur le lieu le modèle, lui a fait dessiner un grand nombre de paysages d'après nature avec un soin infini; non seulement il devenait alors religieux observateur des formes, mais il avait encore une attention extrême à saisir des effets piquants de lumière, dont il faisait une application heureuse dans ses tableaux. Muni de ces études, il composait ensuite dans son cabinet ces beaux paysages, où le spectateur se croit transporté dans l'ancienne Grèce, et dans ces vallées enchantées décrites par les

poëtes; car le génie de M. Poussin était tout poétique. Les sujets les plus simples et les plus stériles devenaient entre ses mains intéressants. Dans les derniers jours de sa vie, qu'une main tremblante et appesantie lui refusait le service, le feu de son imagination n'était point encore éteint; cet habile peintre mettait au jour des idées magnifiques qui saisissent d'admiration, en même temps qu'elles causent une sorte de peine de les voir si mal exécutées. »

CE QUE LE POUSSIN A DÛ AU XIXe SIÈCLE

Quand je commençai dans cet essai d'histoire de notre École, le présent chapitre sur Nicolas Poussin, je ne m'étais point dit que, peu à peu, et de proche en proche et quasi sans y songer, j'y accumulerais tout ce qui pourrait dans l'avenir, servir aux annotations des lettres de mon personnage. Que le lecteur me pardonne cet amoncellement de pièces mal dégrossies, mal ordonnées, mal proportionnées, et dont il me suffira plus tard d'extraire le fait capital, la date précise, pour les ajuster au bas de la page qui les rappelle, ou dans la notice succincte qui doit raconter la vie du souverain peintre français. Aujourd'hui je me sens pris par le courant et ne peux plus m'arrêter, débordé par cette suite de notes qui elles-mêmes sont devenues des chapitres. La figure du Poussin y apparaîtra-t-elle plus haute et plus lumineuse, parce qu'elle occupera plus de place dans mon travail, comme elle en occupe une immense dans notre école ? Cela je ne puis l'espérer : il y faudrait un burin plus fortement emmanché que le mien. Il importerait pourtant que les traits de cette grandissime figure y ressortissent dans toute leur ampleur et leur netteté, avec sa carrure mâle, fière et solide, comme l'image même de la peinture française, en ce qu'elle a apporté à notre art de sens droit et de « délectation ». Peut-être pour tracer ce portrait, et le graver avec la profondeur qu'il mérite dans l'esprit de nos lecteurs, en dehors de mon désordre, n'aurais-je rien de mieux à faire que de transcrire ici, sans plus tarder, deux pages éloquentes de J. Buisson, égarées l'une fort loin de l'autre, par ce maître analyste en matière d'art, mais qui,

rapprochées, disent ensemble la double part de reconnaissance que la peinture française devra éternellement à son plus beau génie. Il m'est doux, d'ailleurs, je l'avoue, d'unir ici le nom de mon ami à la glorification « de cette quintessence de Français, Nicolas Poussin ». Dans l'étude sur l'Exposition universelle de 1867, qu'il insérait dans la *Revue de Toulouse*, notre Jules Buisson écrivait : « Apparaissant l'un et l'autre en un temps où les spectateurs se contentaient, dans les livres, *d'horizons à souhait pour le plaisir des yeux*, Claude Lorrain et le Poussin ne semblent-ils pas, eux-mêmes, deux météores échappés à l'orbite du génie national, bien plus humain que naturaliste ? Ne furent-ils pas contraints de se faire Italiens ? Claude le devint exclusivement, avec une aimable et belle aisance. En dépit de Paul Bril, ses vrais inspirateurs furent le Titien, le Dominiquin, paysagistes, les Carrache, qu'il complète par l'abondance et la précision d'un spécialiste. Le Poussin ne demeura Français qu'à force de doctrine, de raison, d'ordre. Il garda, sur les bords du Tibre, le pli spécial de tous les grands ordonnateurs de nos richesses au XVIIe siècle. La jouissance que l'on éprouve de ses paysages, n'est nullement voluptueuse et italienne, mais française, aristocratique et socratique. Ce mélange admirable, dans une mesure unique, d'art et de nature, de haute philosophie et de poésie sereine, d'inspiration et de règle, de facultés innées et de science, cette révélation d'une grande âme, d'un grand caractère, se possédant et se communiquant tout entiers, ce chef-d'œuvre d'idéalisme, y a-t-il rien au monde de si conforme à l'expression du génie français la plus admise par l'Europe ? y a-t-il rien de si incomparablement pur, de si incomparablement honorable pour nous ? Néanmoins c'est sur des sites italiens que s'exercèrent, comme celles de Claude Gelée, les nobles aptitudes de Nicolas Poussin. *L'agro-romano* reste, encore aujourd'hui, son inaliénable domaine... »

Puis, dans son rapport sur le concours de l'Académie des Jeux Floraux, ayant pour sujet « les Beaux-Arts en France au point de vue religieux durant le XIXe siècle », J. Buisson disait encore : « Je regrette que M. l'abbé Bernois ait omis le grand nom du Poussin, ses *Sept-Sacrements*, ses tableaux de religion. De son temps déjà, prévoyant le rigorisme des dévots, le maître affirmait à ses contemporains qu'il n'avait jamais eu l'intention de peindre le Christ

en *père Douillet.* Poussin est le plus rythmique, par conséquent le plus hellénique de nos peintres. Il n'en est pas moins entré dans le sentiment chrétien avec sa gravité naturelle et sa puissance compréhensive. Je vais plus loin : on sent le chrétien vigoureux et austère jusque dans ses peintures païennes. Voyez son *Testament d'Eudamidas :* l'intensité de l'expression et de l'impression morale en est telle que le peintre y semble payer, en monnaie chrétienne, à l'antiquité ce qu'il lui doit d'autre part. Si l'on excluait de la peinture religieuse les tableaux du Poussin, il faudrait dire que le génie français, dans sa mâle et superbe maturité, était incapable d'expression religieuse. Non, Poussin, comme Lesueur, boit aux eaux du fleuve déblayé par les grands chrétiens dont j'ai parlé, mais puisées en d'autres contours et à des profondeurs différentes. Ingres aussi est habituellement grec, mais cela ne l'a pas empêché d'introduire magistralement, dans son *Saint Symphorien,* le cri cornélien et chrétien de Polyeucte : « A la gloire ! » et de propager avec succès dans son école, comme Poussin, l'application des méthodes de composition et d'interprétation helléniques à des sujets chrétiens. Je ne connais rien qui donne plus l'idée de cette fusion que la *Naissance de l'Enfant-Jésus,* de Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés ; on dirait une fresque exhumée de quelque Pompéi chrétienne. »

Mais que dirait l'ami que je viens de citer, si, en même temps que son jugement du Poussin, je ne transcrivais ici celui de l'homme qui, dans notre école, avec une éducation semblant la plus éloignée possible du Poussin, en a été l'un des plus proches par le sentiment capital et passionné de l'expression et du geste ? « On a tant répété, dit Eugène Delacroix, que le Poussin est le plus classique des peintres, qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture. Il est arrivé au milieu d'écoles maniérées, chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toute cette fausseté, s'y trouvant porté par sa pente naturelle et sans parti pris ; mais il ne faudrait pas conclure de cette qualité de réformateur qu'il ait eu une très grande influence sur ses contemporains... Bien que Le Brun ait étudié le style du Poussin et présente dans ses ouvrages une régularité empruntée à ce style

sévère, le génie académique domine chez lui et n'a pas tardé à inspirer de nouveau toute la génération d'artistes qui ont paru en France à sa suite. Lesueur a exercé moins d'influence encore que le Poussin : c'est qu'on ne peut pas plus lui dérober sa naïveté et sa grâce, qu'au Poussin la vigueur de sa composition et ses autres qualités élevées. Mais ce qui fait la gloire de ces deux véritables pères de l'art français, c'est que cette action, moins appréciable dans les ouvrages des contemporains, éblouis encore des faux brillants d'Italie, a survécu à ce qui les a suivis immédiatement et exerce encore un empire incontestable. Ils étaient sortis l'un et l'autre de la banalité, et, sous ce rapport, non seulement ils rappellent la naïveté des écoles primitives de Flandre et d'Italie, chez lesquelles la franchise de l'expression n'est gâtée par aucune habitude d'exécution, mais encore ils ont ouvert dans l'avenir une carrière toute nouvelle dans la manière de concevoir et de composer. Ils resteront des guides sûrs pour tous ceux qui ne respecteront, dans les conventions établies, que celles qui permettent de prendre à la source même, c'est-à-dire dans l'imitation de la nature, les effets qu'il est donné à la peinture de produire. »

« Les Italiens, dit encore Eugène Delacroix, plus entraînés par le désir de faire briller les mérites de l'exécution, sont peu délicats sur la convenance et sur l'expression. Le Poussin, au contraire, ne fait aucun sacrifice au désir de faire parade de son habileté : il ne pense qu'à satisfaire la raison et l'imagination. On peut dire que, malgré sa partialité pour l'Italie, il est le moins italien de tous les peintres... Le Poussin est vraiment réformateur sur ce point. Quoiqu'on sente dans ses compositions l'abondance de l'imagination la plus heureuse, il est sobre partout, et dans le nombre de ses figures et dans le choix de ses ornements. Il ne tombe point dans les redites et dans les banalités; comme il ne se faisait jamais aider dans ses tableaux, que tout y était fait de sa main, il ne donnait à chaque objet que le degré d'intérêt que cet objet comportait, il ne se complaisait pas à rendre les détails avec un soin exagéré, ce qui arrive trop fréquemment chez les peintres qui ont beaucoup employé leurs élèves et leur ont confié l'exécution de parties très importantes. « Il faut, dit-il, que le dessin tourne toujours au profit de « la pensée : le dessin ni la composition de toutes les parties ne doit

« point être recherché, ni étudié, ni trop élaboré, mais conforme en « tout à la nature du sujet. » Il dit encore : « Il faut qu'un peintre « commence par la disposition, puis l'ornement, la beauté, la grâce, « la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. « Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner : « c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir « s'il n'est conduit par le destin. » Ces principes, fruits de la raison et de l'expérience, étaient déjà les siens à son arrivée à Rome : ils l'ont guidé toute sa vie, et l'on s'explique ainsi qu'il ne se soit pas laissé entraîner à l'imitation des maîtres. Il lui fallait ce *jugement partout,* cette qualité qui fait les plus grands hommes dans la pratique des affaires comme dans tout ce qui est du domaine de l'imagination. Il est probablement le seul des grands artistes qui n'ait pas sacrifié à la tentation de s'approprier quelques-uns des mérites de ces hommes imposants que nous sommes habitués à considérer comme les lumières de l'art; peut-être est-il le seul qui n'ait point imité Michel-Ange... A côté de ces Prophètes, de ces Sybilles et de tous ces êtres d'une effrayante majesté, qui n'appartiennent à aucun pays et qui semblent à peine être des hommes, il trouvait tout le cortège de ces dieux et de ces héros de la Grèce qui unissent la grandeur à des conditions plus humaines : il est probable qu'il ne fut profondément touché qu'en présence de ces ouvrages des anciens, dans lesquels il se retrouvait lui-même... Poussin n'a pas imité les bas-reliefs et les statues par le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours, c'est-à-dire qu'il ne mettait pas un soin scrupuleux au costume, aux usages purement extérieurs. Il n'a pas affecté une prétendue pureté, en cherchant à prendre pour ainsi dire sur le fait la forme d'un pli, d'un meuble, d'une coiffure. Ceci est l'art de l'antiquaire, mais non de l'artiste qui doit remonter à l'esprit ou sens de ce qu'il s'approprie en l'imitant. C'est l'homme qu'il étudie à travers l'antique, et au lieu de s'applaudir de retrouver le peplum ou la chlamyde, il le fait de ressusciter en quelque sorte le mâle génie des anciens dans la représentation des formes et des passions humaines. Telle est l'imitation du Poussin... Le Poussin a trouvé incontestablement la beauté; mais elle n'a pas dans ses tableaux cet attrait irrésistible qui nous charme dans ceux de Raphaël. Les figures des divinités qu'il emprunte à la fable, celles de ses

saintes et de ses madones ont beaucoup de noblesse, mais elles la doivent surtout à une certaine correction un peu monotone et un peu froide... Mais, en revanche, quelle supériorité dans les sujets qu'il emprunte à l'histoire! quelle hauteur! quelle vigueur dans ces mâles Romains qui sont vraiment des hommes! Qu'on est loin de ces héros de théâtre qui semblent n'avoir que l'habit! quels Grecs que ces Phocion, ces Eudamidas, quel Romain que ce Corialan vaincu par les prières de sa mère, au milieu de son camp!... Il semble, comme le grand Corneille (1), avec lequel il a plus d'un point de ressemblance, qu'il choisisse de préférence ses sujets dans des temps qui comportent la peinture des grandes actions et des grands sentiments. On est tenté de le confondre avec ces hommes de Plutarque qu'il faisait revivre dans ses peintures; il semble que son âme, dédaignant des objets bas et vulgaires, ne se trouve à l'aise que dans une sphère héroïque... »

Et maintenant que nous venons de voir le génie intérieur du peintre anatomisé par l'homme de notre siècle qui pouvait le mieux mesurer sa taille, — et quel dommage que nous ne puissions y joindre quelques lignes de son autre servant non moins enthousiaste, de son disciple plus direct, semble-t-il, par Raphael l'ancêtre commun, M. Ingres! — avant de reprendre la trace de notre Poussin, à l'heure où son renom a commencé à se répandre dans l'Europe entière et à y effacer la gloire des Italiens de son temps, énumérons à tout hasard ce que sa biographie ne pouvait manquer de provoquer de recherches et de trouvailles dans notre école historique éveillée de toutes parts.

Le meilleur de ce que Nicolas Poussin doit à notre XIXe siècle, ce n'est point les images de marbre et de bronze qui nous ont, ici et là, multiplié cette noble figure : ni la statue de Julien qui concourut, en 1810, pour les prix décennaux; ni celle de Brian que j'ai vu inaugurer sur la place des Andelys en 1851; ni le monument que Chateaubriand fit sculpter à Rome dans l'église de San-Lorenzo in Lucina. —

(1) Delacroix, quand il rappelait tout à l'heure le fameux mot du Poussin : « Et du jugement partout », se souvenait-il que le *jugement*, le bon sens avait été la grande vertu des génies de la province du peintre, du Poussin, aussi bien que de Malherbe, aussi bien que de Corneille. Corneille, en l'examen de *Melite*, pièce « qui fut son coup d'essai », dit : « Je n'avais pour guide qu'un peu de sens commun »; et il répète quelques lignes plus loin : « Ce sens commun, qui était toute ma règle, m'avait fait trouver l'unité d'action. »

Non, c'est, après toutes les expériences ondoyantes faites à travers les tiraillements amollissants du XVIIIe siècle, et les courants d'influences étrangères qui se sont succédés dans le nôtre, c'est la consolidation définitive de l'autorité du Poussin, acceptée et saluée par tous, comme celle du père et du chef : désormais, nul ne le conteste, son bon sens est notre bon sens ; sa forme est notre forme ; son imagination poétique demeure notre manière de concevoir la poésie de tout sujet livré à la peinture ; à lui nous ramène toute crise grave en nos évolutions d'école ; c'est lui que tout critique doit analyser d'abord s'il veut se pénétrer des conditions vitales de notre génie national. Je ne parle pas du menu procédé, propre à chaque main et à chaque œil et qui sert à la traduction du sentiment passager des vagues aspirations morales caractérisant chaque époque. Mais pour ce qui est de l'interprétation supérieure de la nature par le génie dans sa plus impeccable mesure, et de sa transformation par le jugement, il est bien acquis que jusqu'à l'extinction de notre peinture, toute mode d'art, même un instant victorieuse, tout en France pourra passer, — sauf le Poussin.

Une clarté et une simplicité admirables gouvernent la vie de Nicolas Poussin, comme elles gouvernent l'esprit de son œuvre. Dans ses lettres, tout au plus se rencontre-t-il une vingtaine de menues énigmes qu'un nom provoque, s'il est peu connu, qu'un mot éveille, s'il touche à un détail intime de sa vie, et il n'est guère de ces énigmes qui n'aient été vidées et résolues aujourd'hui par les serviteurs attentifs de la gloire du grand peintre. Le XVIIIe siècle n'avait été, d'aucune façon, la suite du Poussin, et les histoires d'art de cette époque ont plutôt dénaturé et faussé, par leurs anecdotes controuvées, ce que cet honnête XVIIe siècle nous avait appris de lui par les témoins de ses travaux et de ses habitudes quotidiennes.

Il est d'ailleurs naturel que plus ces témoins sont proches voisins de l'homme, plus ils sont incontestables dans les détails qu'ils tiennent de sa bouche ; et c'est pourquoi rien ne vaut ce que nous répétera Bellori sur Q. Varin et ses tableaux d'Amiens et de Paris ; sur les copies de Nicolas d'après les estampes de Raphaël et de Jules Romain prêtées par le mathématicien Courtois ; sur la pénible équipée en Poitou ; sur les relations avec le cavalier Marino et les dessins sur le poème d'Adonis, dont Bellori pouvait voir le recueil dans la biblio-

thèque du cardinal Massimi; sur cette « Mort de la Vierge entourée d'anges pour l'intérieur d'une chapelle de l'église de Notre-Dame de Paris, échantillon de sa première manière bien composé et bien conduit »; ajoutez que ces trois mots : *Vierge entourée d'anges,* coupent court à mon rêve de jadis touchant le tableau noté par moi dans Saint-Etienne-du-Mont; enfin sur le moment désespéré après le départ de Rome du cardinal Barberini, où Nicolas, « ne sachant plus où ni à qui débiter ses peintures, se réduisit à les donner pour un si bas prix qu'ayant peint deux batailles pleines de figures sur des toiles de quatre palmes, il en retira à peine sept écus de chacune, selon ce que lui-même en rapportait en les revoyant. » Même confiance nous devons à Felibien d'abord, homme de probité sincère et haute; puis à Passeri, à Sandrart et à Baldinucci, à De Piles et à Florent-le-Comte, à Bonaventure d'Argonne et à l'abbé Nicaise correspondant de J. Dughet, à tous ces derniers demeurants du siècle de Poussin, où résonnent encore les souvenirs non trop effacés de Le Brun, de Mignard et des Chantelou.

Par malheur, les imaginations vont se mettre de bonne heure en campagne, et par ceux-là même qui sembleraient devoir être le mieux informés et de plus près; lisez ce que son quasi compatriote Thomas Corneille, le frère du grand Pierre, raconte dans son *Dictionnaire universel géographique et historique* (Paris 1708), à l'article *Andeli :* « C'est une gloire pour la petite ville d'Andeli d'avoir été la patrie du fameux Nicolas Le Poussin, qui, dès ses premières années, donne des marques du talent sublime qui l'a rendu un des plus grands peintres de son siècle. Il y naquit l'an 1594, de parents d'une condition fort médiocre, *et une affaire qui lui survint lui ayant fait craindre quelques poursuites qui l'auraient embarrassé, il abandonna son pays et vint à Paris où après avoir étudié sous différents maîtres*, il fit quelques voyages en province et surtout à Blois. Il n'avait pas encore vingt ans et il y fit deux tableaux pour l'église des Capucins, qu'on ne peut voir sans les admirer, quoiqu'ils se ressentent un peu de la faiblesse de son âge... » Dans quel cancan de bourgade du Vexin normand, Thomas a-t-il pris cette fable du Poussin chassé des Andelys par une affaire embarrassante; et d'autre part son jugement des tableaux des capucins de Blois n'est pas à dédaigner, car on sent que qui lui en a parlé les a vus. Et ainsi des autres.

Mais, à partir de David, le culte du Poussin a refleuri tout de bon, et avec les Emeric David, et les Quatremère, et les Gault de Saint-Germain, et Castellan, prédécesseur de Clarac à l'académie des Beaux-Arts, et les Dufourny, la curiosité sérieuse, l'exactitude sincère ne badinent plus avec la majesté des figures qu'elles abordent; le groupe des chercheurs qui les ont suivis, depuis cinquante ans, n'a pour bien dire, rien laissé d'inexploré chez l'illustre Normand et dans son entourage.

Et d'abord il semblait que ce fût comme un vague besoin d'honneur pour l'école française de livrer enfin au jour cette fameuse correspondance du Poussin, où Felibien, cent ans plus tôt, avait déjà puisé tant de lettres superbes à lui communiquées par la pieuse amitié de Paul Fréart de Chantelou, et qui avaient fourni leurs pages les plus mémorables aux *Entretiens sur les vies des Peintres.* On savait entre quelles mains se trouvaient les diverses copies des lettres, particulièrement la série transcrite, en 1754 ou 1755, sous les yeux d'Ant. Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi, et avec l'autorisation de Favy de Chantelou, petit neveu et héritier de l'ami du Poussin; et Dufourny préparait de longue main le dossier des documents qui devaient éclairer l'édition projetée par lui, avant que Quatremère de Quincy ne résolût enfin la question par la publication de 1824. L'apparition du corps de ces lettres, c'était là d'ailleurs le grand point et qui permettait à tous d'attendre, en grossissant, chacun à sa façon, le bagage du maître.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.





LE MAGE

OPÉRA EN CINQ ACTES ET SIX TABLEAUX, DE M. JEAN RICHEPIN,
MUSIQUE DE M. J. MASSENET
(THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA)



Par ses inspirations d'une douceur exquise, par des élans empreints d'une réelle grandeur, unis à toutes les ressources de l'art que M. J. Massenet possède et manie avec une prodigieuse aisance, la partition du *Mage* est des plus remarquables. Si l'on peut affirmer aujourd'hui, avec tout le monde, que *Marie-Magdeleine* est un chef d'œuvre, il ne convient pas encore d'en dire autant du *Mage :* la critique n'accorde pas volontiers pareille faveur aux maîtres français le lendemain d'une première représentation..... Mais *le Mage* ne perdra rien pour attendre.

Ayant vu répéter l'ouvrage et lu la partition, je n'essayerai pourtant pas d'en marquer toutes les beautés. Préparer le spectateur à une première audition sans escompter les jouissances qu'il éprouvera aux représentations suivantes, est le seul but que je me propose. Au moment de résumer mes impressions les plus vives, je regrette de ne posséder ni ce langage pittoresque ni cette puissance d'expression qui donnent tant de saveur et d'élévation aux appréciations de nos grands

critiques d'art, en nous pénétrant de la vérité de leurs jugements. Heureux ceux qui sont initiés dans la pratique de tous les arts, bien heureux ceux qui savent en profiter !

Tantôt passionnel, tantôt religieux, très poétique et toujours musical, captivant dès le début et d'un intérêt soutenu jusqu'au dénouement, le poème du *Mage* renferme de fort belles scènes.

Au temps où s'est fondé le mazdéisme (2500 ans avant J.-C.), Zarastra, général de l'Iran, vainqueur des Touraniens, a ramené en Bactriane, avec de nombreux captifs, Anahita, reine du Touran. Il l'aime et veut l'épouser. Aussi repousse-t-il les déclarations amoureuses de Varedha, prêtresse de la Djahi (déesse de la Volupté). Mais Amrou, le grand prêtre des Devas (dieux de la ruse et du mensonge), promet à Varedha, sa fille, d'empêcher l'union de Zarastra avec Anahita. Quand le général iranien, après avoir fait à son roi hommage du butin et des captifs, a obtenu la faveur d'épouser Anahita, Amrou déclare qu'étant engagé à une autre, il ne peut épouser la jeune reine. Varedha, à l'instigation de son père, accuse Zarastra d'être son amant, et les prêtres des Devas confirment les serments d'Amrou et de Varedha. Anahita s'éloigne alors de son vainqueur auquel le roi ordonne d'épouser la prêtresse. Mais Zarastra indigné maudit les imposteurs, les faux témoins, les dieux menteurs, et se retire vers le désert, aux cris de l'anathème général.

Tel est, — succinctement exposé, — le sujet des deux premiers actes.

Le décor du premier acte représente une partie du camp de Zarastra près de la ville de Bakhdi. Les prisonniers touraniens chantent une cantilène de leur pays, empreinte d'une bien douce tristesse. (Ce même morceau interprété avec un charme infini par Mme Lureau-Escalaïs, au quatrième acte, a produit un très grand effet : il a, d'ailleurs, été redemandé par acclamation.) Je mentionne en passant le motif joué par les trombones lorsque arrive le grand prêtre, il a beaucoup de caractère. Écoutez ensuite la jolie phrase de Varedha :

Jour béni par les dieux,
Jour où je vais revoir le héros que j'adore !
Comme au firmament radieux
Dans mon cœur s'éveille l'aurore !

A la scène suivante, les accents passionnés de Varedha ont heureusement plus de séduction pour le public que pour Zarastra. « Je suis sa prêtresse et je suis belle... » est un motif saisissant dont les développements chauds et voluptueux nous subjuguent. Après une éclatante invocation aux Devas : « Dieux de la ruse et des ombres... » Amrou voit venir Zarastra et Anahita :

> Comme il la contemple amoureusement !
> Ah ! pauvre Varedha, voilà donc la merveille
> Pour laquelle il t'inflige un si rude tourment !

Il dit cela avec une expression amère d'une justesse remarquable, tandis que l'orchestre joue la phrase caressante qui nous introduit dans le duo d'amour ; ce passage, jusqu'à la sortie d'Amrou, m'a vivement impressionné. La tendresse de Zarastra et le charme délicat d'Anahita, traduits par des inspirations d'une exquise douceur, font de ce duo d'amour une des plus suaves conceptions du maître. Et l'acte finit par la reprise du chant mélancolique des captifs touraniens derrière la scène. Anahita ajoute à leur plainte une larme... et trois notes, mais ces trois notes sont une trouvaille.

Le premier tableau du deuxième acte représente les souterrains du temple de la Djahi. Tandis que la foule au dehors acclame le vainqueur, Varedha chante un air d'un beau sentiment dramatique :

> Descendons plus bas,
> Encor plus bas dans les ténèbres.

Au milieu de cet air, on sent l'élan d'une passion poignante. Suit, entre le père et la fille, un duo très mouvementé ; dans l'allegro à 6/8 qui le termine, des accords en tutti semblent séparer chaque phrase par une mesure à trois temps fortement accusée : cet accent ajoute à l'effet vigoureux du morceau qui, d'ailleurs, porte la marque d'une fougueuse inspiration.

Le second tableau du deuxième acte représente la place royale de Bakhdi : pendant le défilé des vierges captives, les violons font entendre un chant gracieux et tendre. L'air amoureux de Zarastra : « Soulève l'ombre de ces voiles », amène un des plus jolis passages de ce tableau, c'est le récit d'Anahita lorsqu'elle dit au roi :

> Grand roi, par ta captive hommage t'est rendu.
> Douce captivité.....

Je trouve à ce récit un parfum tout à fait délicat. Plus loin vient à l'orchestre une phrase expressive, se développant dans un magnifique ensemble : « Roi juste, que par toi Varedha soit vengée ! » Enfin l'acte se termine par la scène où Zarastra maudit la gloire, la patrie et les dieux :

Ah! sois maudit, monde qui mens!
Soyez maudits, vous tous dont le parjure
A ma loyauté fit injure!
Soyez maudits, prêtres imposteurs,
Vils instruments de mon supplice,
O faux témoins dont le ciel est complice!
Sacrilèges, soyez maudits! Blasphémateurs!
Et maudits soient vos dieux qui sont des dieux menteurs!

Ce finale d'une intensité dramatique achevée contient de puissantes inspirations et produit un grand effet.

Zarastra s'est réfugié sur la montagne sacrée. Voué au dieu du feu, il est devenu le Mage et prêche à ses disciples la loi nouvelle. Là encore Varedha vient lui offrir l'enivrement de son amour; il n'a qu'un mot à dire, et le roi sera renversé par un complot des prêtres. Alors il deviendra roi avec Varedha pour reine ! Zarastra lui répond : « Mon rêve est un rêve divin. Je suis le Mage ! » Elle se venge en torturant Zarastra, comme elle est torturée elle-même, par la jalousie, et lui déclare qu'Anahita infidèle s'apprête à épouser le roi.

Ce troisième acte débute par une introduction d'un caractère très élevé. Après l'exposé de la phrase principale, l'orchestre devient tantôt mystérieux, tantôt formidable. Puis les psalmodies du chœur alternent et contrastent avec la lumineuse et originale invocation de Zarastra, à laquelle l'accompagnement des harpes donne quelque chose d'aérien. L'air : « Heureux celui dont la vie... » d'un beau sentiment, a une foi communicative. Mais l'hymne mazdéen est un morceau d'une inspiration géniale. Le motif, passant dans toutes les nuances des voix et de l'orchestre, arrive en tutti fortissimo (y compris l'orgue), et produit un effet grandiose : le maître s'est montré là l'égal des plus grands maîtres. Zarastra resté seul cherche l'oubli d'Anahita dans une prière mentale. Alors, pianissimo à l'orchestre, les trompettes et les

trombones reprennent la phrase entendue déjà au début de l'acte, et sur la terminaison de cette phrase un murmure d'admiration a couru dans la salle entière. Le troisième acte finit par le duo avec Varedha. Tout y est en valeur. La réponse du Mage : « Et si tu viens à moi, le repentir dans l'âme... » a autant de grandeur que de simplicité touchante ; la cadence : « Je te pardonne, ô pauvre femme ! » est adorable ; les parties dramatiques de ce duo sont supérieurement traitées, et le cantabile de Varedha :

Sous tes coups tu peux briser
Tout mon corps qui t'aime...

deviendra sûrement célèbre.

Anahita n'est pas infidèle quoiqu'elle ait, en effet, inspiré une violente passion au roi de l'Iran qui la veut pour épouse. Mais elle proteste et supplie. — « Prêtre, fais ton devoir », dit le roi. Et Amrou : — « Par les Devas, je vous unis. » — « Je suis vengée ! » s'écrie Varedha. A ce moment, les Touraniens révoltés envahissent le temple et délivrent leur reine qui, le fer à la main, commande la tuerie : le roi, Amrou et Varedha sont frappés. Cris et chants des Touraniens, que domine la voix d'Anahita triomphante.

Le décor représente le sanctuaire du temple de la Djahi. En son ensemble le ballet qui ouvre le quatrième acte est un modèle d'invention originale et d'instrumentation ; mais on peut louer surtout le premier morceau en *mi* majeur (un piquant motif de violons avec accompagnement en pizzicati), le morceau suivant en *mi* mineur (un chant très marqué et des trilles mordants), le charmant allegretto à deux temps, enfin le brillant finale composé sur la phrase que chante Varedha au premier acte : « Je suis sa prêtresse et je suis belle ». L'air d'Amrou :

Fais fleurir, ô sainte ivresse
Leurs yeux chantants
D'un printemps
D'allégresse.

est d'un grand style et noblement traduit par M. Delmas. Le maître a-t-il trouvé là les paroles qu'il lui fallait ? En tout cas, cela ne l'a

pas empêché d'écrire le morceau qui convenait à la situation : il est très réussi et très goûté. Dans la prière qu'Anahita adresse au roi : « Ah ! si tu m'aimes, sois bon, sois tendre ! » il y a un accent véritablement ému, et l'air touranien qui revient comme l'écho d'une délicieuse rêverie, a valu à Mme Lureau-Escalaïs un superbe succès. Toute la fin du quatrième acte est traitée avec une vérité d'expression et une sûreté de main remarquables. Lorsque la prêtresse dit : « Je suis vengée ! » l'accompagnement seul suffirait à exprimer la haine et la perfidie. L'arrivée des Touraniens, les mouvements tumultueux de la scène, les cris de victoire d'Anahita, tout est magistralement enlevé.

Après le massacre, au milieu des ruines du temple incendié, nous revoyons Zarastra reconnaissant les cadavres de ses ennemis et redoutant d'y trouver celui d'Anahita. Mais non, elle est vivante la bien-aimée et bientôt dans ses bras, demandant pardon d'avoir douté de lui. Zarastra lui répond par un hymne d'amour.... Soudain Varedha que l'on croyait morte se dresse devant eux et les maudit ; puis se traînant vers la statue de la déesse, elle s'écrie : « Djahi ! Djahi ! viens illuminer mes derniers instants. » Alors un effroyable incendie s'allume tout autour d'eux. Mais le Mage invoque le dieu du feu dont il est le prêtre, et devant les deux amants qui marchent enlacés, les flammes s'écartent tandis que Varedha meurt avec un dernier cri de rage.

Le bel ensemble du deuxième acte : « Roi juste, que par toi..... » habilement arrangé dans la nuance piano, devient au cinquième acte un prélude d'une touchante expression. Un nouveau rappel du même morceau, lorsque Anahita demande pardon à Zarastra d'avoir douté de lui, commence le duo qui est une merveille et dans lequel l'hymne mazdéen sert à chanter l'amour. C'est hardi, mais c'est expliqué :

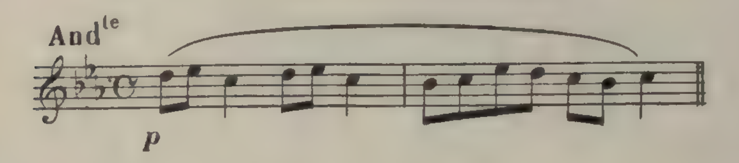
Va, ce dieu dont je suis le Mage,
De sa splendeur ta splendeur est l'image
Et t'aimer c'est lui rendre hommage.

L'andante appassionato est une inspiration hors ligne :

Ah ! parle encor, encor,
Les mots que tu dis
Ils sont pour moi l'essor
Au bleu paradis.

Quand Varedha lance son imprécation à Djahi, les trilles étincelants de l'orchestre, jaillissant en gerbes flamboyantes, semblent rallumer l'incendie dans les ruines du temple. La malédiction de la prêtresse, la terminaison du trio avec le retour de l'hymne mazdéen, et le dénouement sont autant de pages admirables, inspirées et dans la vérité absolue du drame.

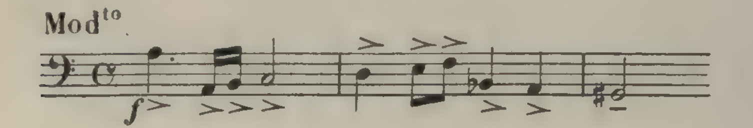
Voici les principaux thèmes caractéristiques de la partition :



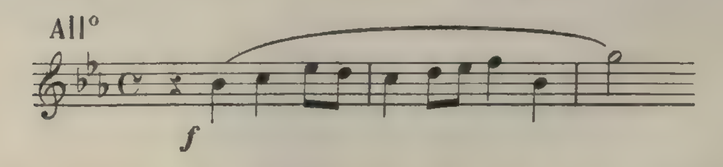
cantilène du Touran; le thème initial de ce morceau reparaît, au quatrième et au cinquième acte, avec les Touraniens, mais dans un caractère très différent.



exprime bien les transports désordonnés de la rage et de la jalousie dans la passion de Varedha.



accompagne généralement Amrou ou les prêtres des Devas.



n'apparaît qu'à la fin du deuxième acte, sur ces mots : « J'en appelle à Mazda »; il synthétise le Mage.

J'ai dit plus haut le grand succès remporté par Mme Lureau-

Escalaïs dans le rôle d'Anahita, j'ajoute qu'il est très mérité. Pour rendre la passion fougueuse et exaltée de la prêtresse, il fallait un tempérament réellement dramatique, un organe expressif et puissant comme ceux de Mme Fiérens. Mlle Mauri est au-dessus de tout éloge : on ne l'applaudit plus, on l'acclame. Mlle Torri est bien faite, — je dirai même qu'elle est remarquablement bien faite, — pour initier aux mystères de la déesse de la Volupté. Le personnage de Zarastra a été interprété par M. Vergnet, avec ses qualités habituelles de charme et non sans éclat. M. Delmas, qui s'est montré comme toujours excellent chanteur et bon comédien, a composé le rôle d'Amrou en véritable artiste. M. Martapoura a personnifié le roi de l'Iran. La cantilène du captif touranien, au premier acte, a fait valoir la jolie voix de M. Affre. La belle exécution de l'orchestre et des chœurs, le soin apporté à la mise en scène, la splendeur des décors, la richesse des costumes, tout a contribué au succès du *Mage*.

P. V. DE LA NUX.





L'ART HÉBRAÏQUE AU MUSÉE DE CLUNY



MADAME LA BARONNE NATHANIEL DE ROTHSCHILD vient de faire don au Musée de Cluny d'une importante collection d'objets d'art hébraïque, d'un très grand intérêt. La variété et l'originalité de leurs formes nous font voir les spécimens d'un art qui nous était resté à peu près inconnu; la plupart de ces objets étaient enfermés dans les temples ou ne sortaient pas du foyer où ils servaient à la célébration du culte. On les montrait aux jours de grande fête que les Israélites observent religieusement : la femme y paraissait revêtue de riches vêtements, portant tous

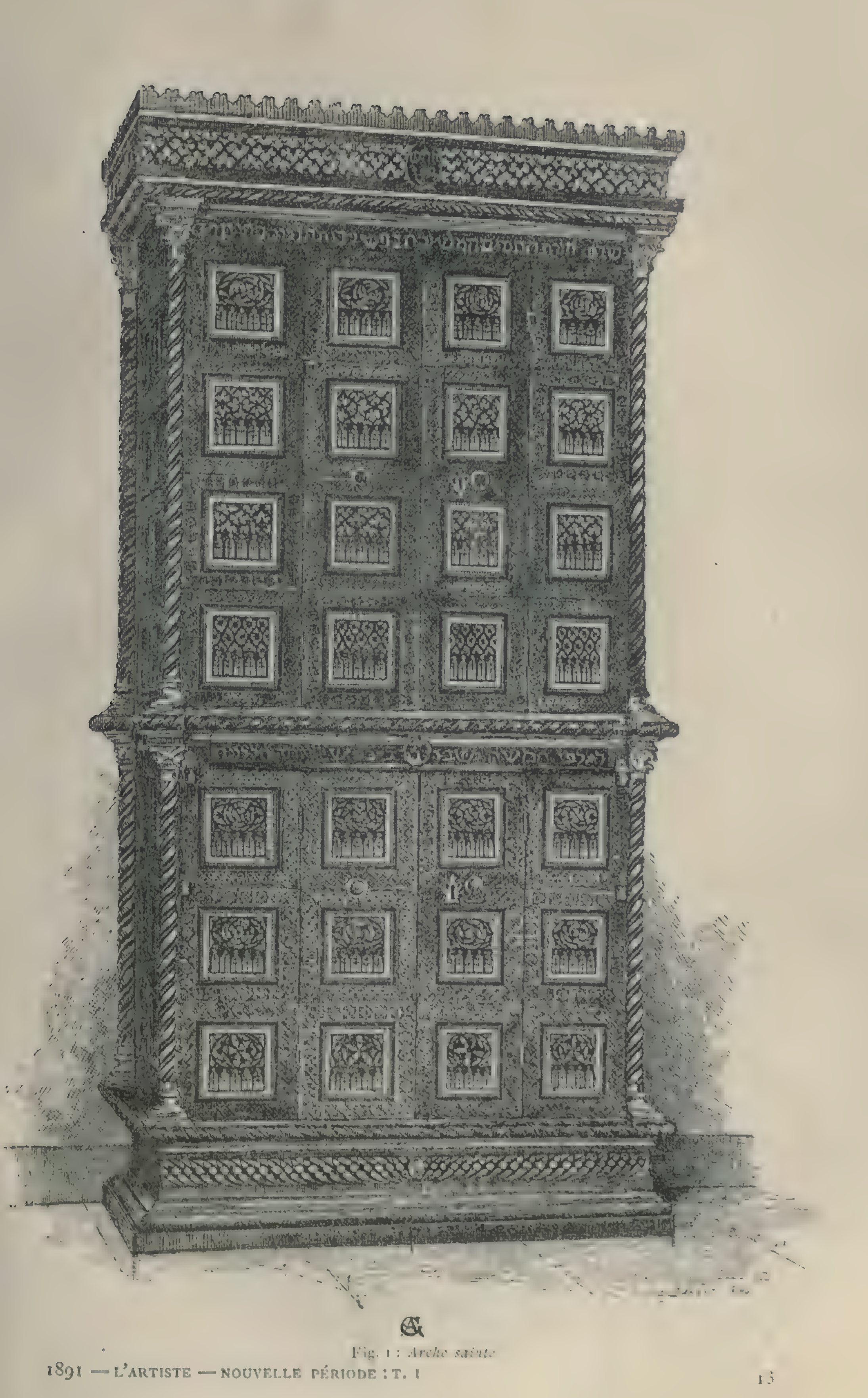


Fig. 1 : *Arche sainte*

ses bijoux; la synagogue était pleine de chants, de lumières et de parfums, les objets du culte étincelaient à la lueur des flambeaux, et dans ce milieu la sensation d'art était étrange. On n'y voyait ni tableaux, ni figures sculptées, car, parmi les prescriptions du Lévitique et du Deutéronome, l'Eternel défendit à son peuple de représenter des idoles ayant la figure d'un mâle ou d'une femelle, d'un oiseau, d'un reptile ou d'aucune bête que ce soit sur la terre. Fidèles observateurs de la loi, les Juifs se conformèrent à ces prescriptions; ils se firent orfèvres et les objets qui sortirent de leurs mains se rapportèrent tout naturellement à leur culte public ou à leur culte domestique; on cisela des chandeliers, des coupes pour les bénédictons, des bagues et des ceintures de fiançailles d'un travail riche et précieux. Si, pour rester fidèle à la loi de Moïse, on n'enrichit pas le Pentateuque d'enluminures, on illustra certains livres de prières; l'exécution indique un véritable sentiment artistique. C'est donc dans ces objets qu'il faut chercher l'art hébraïque.

Cet art existe, quoi qu'on ait dit; il a un style à lui, on ne saurait le nier en examinant les objets exposés au musée de Cluny. Si parfois il subit l'influence des milieux dans lesquels il se développe, il reste foncièrement hébraïque par la forme et le caractère, et c'est précisément là l'intérêt que présente cette curieuse collection. Quelques-uns des objets qui la composent n'ont pas été exécutés par des Israélites. Il n'est pas étonnant, en effet, que dans certaines villes de province, on manquât d'ouvriers juifs et qu'on dût s'adresser à des chrétiens. M. Z. Loeb, le savant secrétaire de l'Alliance israélite universelle, a trouvé à ce sujet un document curieux, c'est un traité, écrit en latin, consenti entre les chefs de la communauté d'Arles et un orfèvre chrétien, Robin Brard, argentier d'Avignon, pour l'exécution d'une couronne pour le rouleau de la loi. Le chef de la communauté y donne les détails les plus précis, les plus circonstanciés sur l'exécution de l'objet, ne laissant rien à l'imagination de l'ouvrier chrétien. Il lui interdit même de travailler à la couronne le samedi et les autres jours de la fête des Juifs.

La précieuse collection dont Mme la baronne de Rothschild s'est rendue acquéreur pour l'offrir au musée de Cluny, fut réunie par M. Isaac Strauss, l'ancien chef d'orchestre des bals de l'Opéra et de



Fig. 2 : *Chandelier à huit branches.*

la Cour, sous Napoléon III. Lorsqu'elle fut exposée au Trocadéro, en 1878, l'*Artiste* y consacra un article accompagné de la reproduction de quelques-uns des principaux objets qui la composent (1). Nous n'avons donc pas à revenir sur ceux-là. Nous donnons cette fois le dessin de quelques autres pièces choisies parmi les plus importantes, d'abord de l'*Arche sainte* (fig. 1), en bois de noyer, ornée de cinquante-quatre petits panneaux sculptés à jour, de style gothique. La marqueterie en est curieuse. On remarquera les dessins et les entablements supportés par des colonnes torses, peintes des couleurs rouge, noir et or. Cette arche date la Renaissance italienne; elle servait à renfermer les rouleaux de la loi sacrée.

Le *Chandelier à huit branches* (fig. 2) qu'il ne faut pas confondre avec le chandelier à sept branches du temple de Jérusalem, était exclusivement réservé aux illuminations de la fête des Machabées. Il est en argent, le travail en est joli, la forme originale. Chaque bec porte un sujet symbolique; près du bec mobile destiné à allumer les autres, sont figurés deux guerriers. Le chandelier est surmonté d'une couronne sur laquelle se dresse la figurine de Juda Machabée tenant dans sa main un glaive et dans l'autre la tête du général ennemi Lysias. Le soubassement est porté par des lions tenant des écussons. Le travail très soigné est du XVIIIe siècle.

La *Boîte à parfums* (fig. 3) est en argent doré repoussé. Elle est divisée en quatre compartiments qui ont la forme de cœurs opposés bout à bout. Les couvercles de ces compartiments sont des cœurs en relief rattachés par un bouquet de fleurons. L'ensemble est supporté par quatre pieds d'un travail léger et élégant.

Les ornements du rouleau de la Loi, ou *Bois de la vie* (fig. 4 et 5), se placent aux extrémités du bois sur lequel s'enroule et se déroule le rouleau de la Loi. Ils sont pareillement en argent doré. La forme est cylindrique; les pieds circulaires sont ornés de feuilles d'acanthe en argent ciselé, et les sommets sont terminés par des couronnes fermées, surmontées d'une pomme de pin; à l'intérieur des couronnes sont suspendues des clochettes.

Les *Mains indicatrices* servent à l'officiant pour suivre le texte

(1) Voir l'*Artiste*, 1878, II, 167.



Fig. 3 : *Boîte à parfums.* — Fig. 4 et 5 : *Bois de la vie*

sacré sur les rouleaux de la Loi. Sur l'une (fig. 6) se trouve une inscription hébraïque qui indique que l'objet a été donné, en 1713, à la synagogue de Magdebourg, et mentionne le nom du donateur. Le dessin de la main indicatrice représentée par la fig. 7 est original et curieux; le travail, qui date du XVIIe siècle, en est particulièrement fini : sur la tige s'étagent successivement un lion tenant les tables de la Loi qui portent les initiales des dix commandements; puis une couronne ornée de palmes et de fleurons; au-dessous deux lions qui semblent grimper le long d'un arbre chargé de feuilles et de fruits; ensuite une boule en argent doré et ciselé, enfin la main indicatrice. La troisième (fig. 8) est également en argent mais d'un travail plus simple que la précédente; elle date de la même époque.

La collection ne comprend pas moins de 133 objets. On remarquera une série de tabernacles que les riches familles juives conservaient dans leurs oratoires, et qui sont la plupart d'un travail très fin. La série des chandeliers est curieuse, l'un d'eux, trouvé à Lyon dans des fouilles faites dans le quartier juif, paraît remonter au XIIe ou au XIIIe siècle.

Les boîtes à parfums appartiennent, par le style, à l'école italienne des XVIe et XVIIe siècles ; quelques-unes de ces boîtes sont d'un dessin et d'une construction tout différents de celle que nous avons décrite plus haut : ce sont des tours carrées surmontées de tourelles aux angles et terminées en pointes. Elles servaient à la *habdala*, prière prononcée à la fin de la journée du samedi par le chef de la famille; l'objet était tenu par le plus jeune membre de l'assistance et renfermait les parfums qu'aspiraient les personnes présentes. La boîte était surmontée d'un petit cierge qu'on allumait, signe de la fin du sabbat, pendant lequel on ne fait ni feu ni lumière; on éteignait le cierge dans le vin qui avait servi à la bénédiction.

Les coupes et les couteaux de circoncision sont ornés de dessins naïfs, mais le travail en est souvent fort joli, comme celui de la *meghila*, étui à manuscrit, en argent émaillé et enrichi de pierreries. Cet objet était spécial aux femmes et leur servait à suivre la fête du *purim*.

Les cassolettes en argent doré, les bagues des fiançailles, avec cette inscription en hébreu : *bonne étoile* ; les boîtes pour conserver le cédrat ethrog dont on fait usage pour la fête des tabernacles; les *tass*,

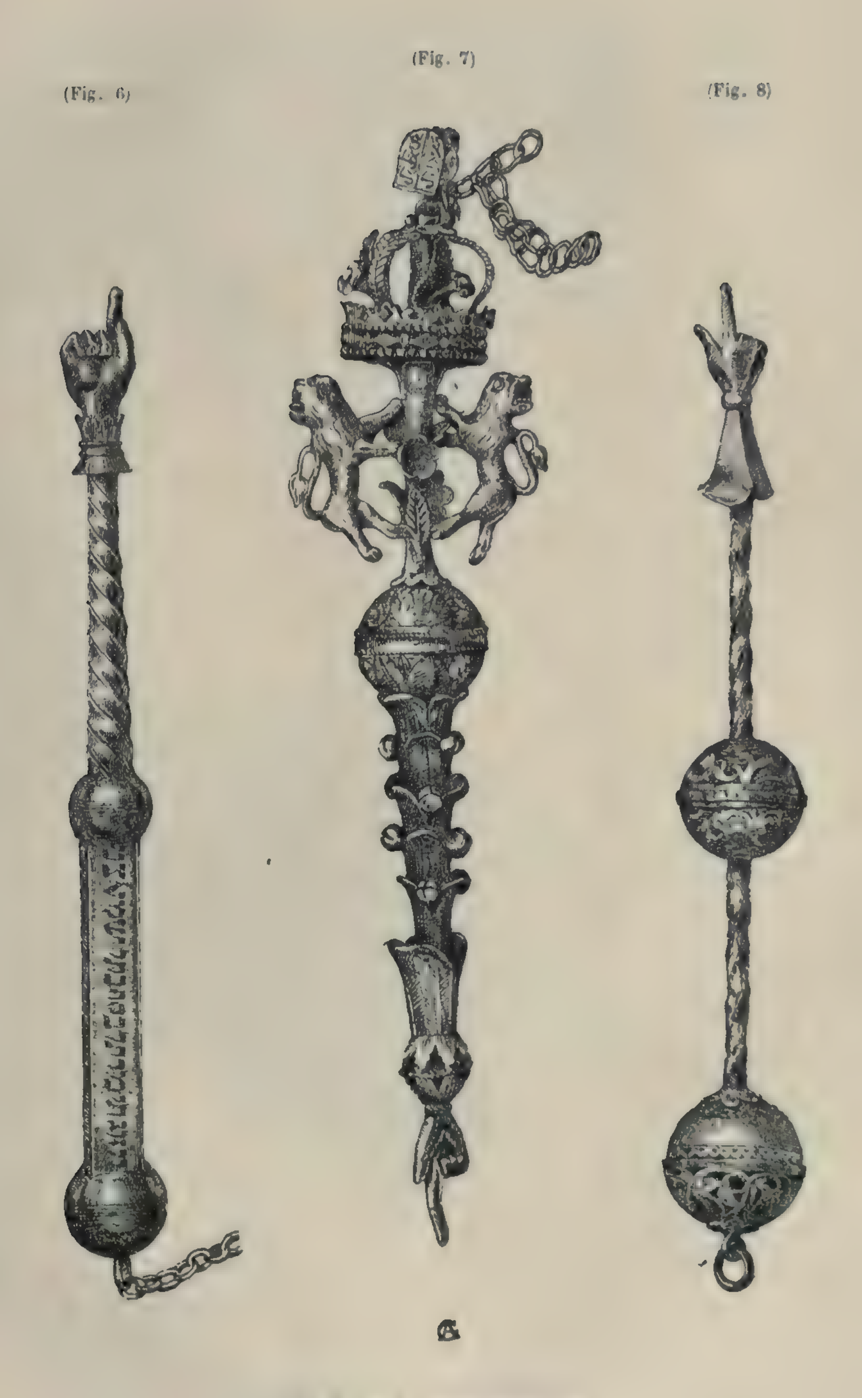


Fig. 6. 7 et 8 : *Mains indicatrices*

plaques ornementales, sont des travaux d'orfèvrerie fort remarquables. Les gobelets servant aux bénédictions du samedi et des jours de fête, des bagues, des livres de prières richement reliés, des manuscrits en rouleaux racontant l'histoire d'Esther, ornés de gravures et de miniatures; des étoffes brodées, des tissus, des tabernacles; tous ces objets forment un ensemble unique dans son genre et nous montrent un art particulier, original, dont nous soupçonnions à peine l'existence. Grâce à la générosité de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, cette remarquable et précieuse collection fait désormais partie de nos richesses artistiques.

L. DE VEYRAN.





UN PORTRAIT DE RAMEAU

AU MUSÉE DE DIJON



N 1812, un envoi de tableaux fut fait par l'État à la ville de Dijon; ces tableaux étaient tous de maîtres anciens et, parmi eux, se trouvait un superbe portrait de Rameau par Siméon Chardin. Depuis lors, les critiques et les historiens d'art ne se sont guère occupés de ce portrait; nul, dans la suite, n'en a parlé, que nous sachions, ni Charles Blanc dans l'*Histoire des Peintres,* ni les Goncourt dans leur charmante et curieuse notice sur Chardin, de l'*Art au XVIII*e *siècle.* Et cependant, le portrait est toujours là, vibrant, parfaitement conservé, occupant la place d'honneur dans l'une des salles de ce musée de Dijon, si riche en trésors artistiques, depuis les tombeaux des Ducs de Bourgogne, les beaux retables d'autel, les triptyques aux fonds d'or, les tableaux des écoles italienne, flamande, française, le plafond de Prudhon, une œuvre imposée, mais où l'on reconnaît déjà les exquises qualités du peintre épris du Corrège et de Léonard de Vinci; jusqu'aux richesses léguées récemment par M. et Mme Trimolet,

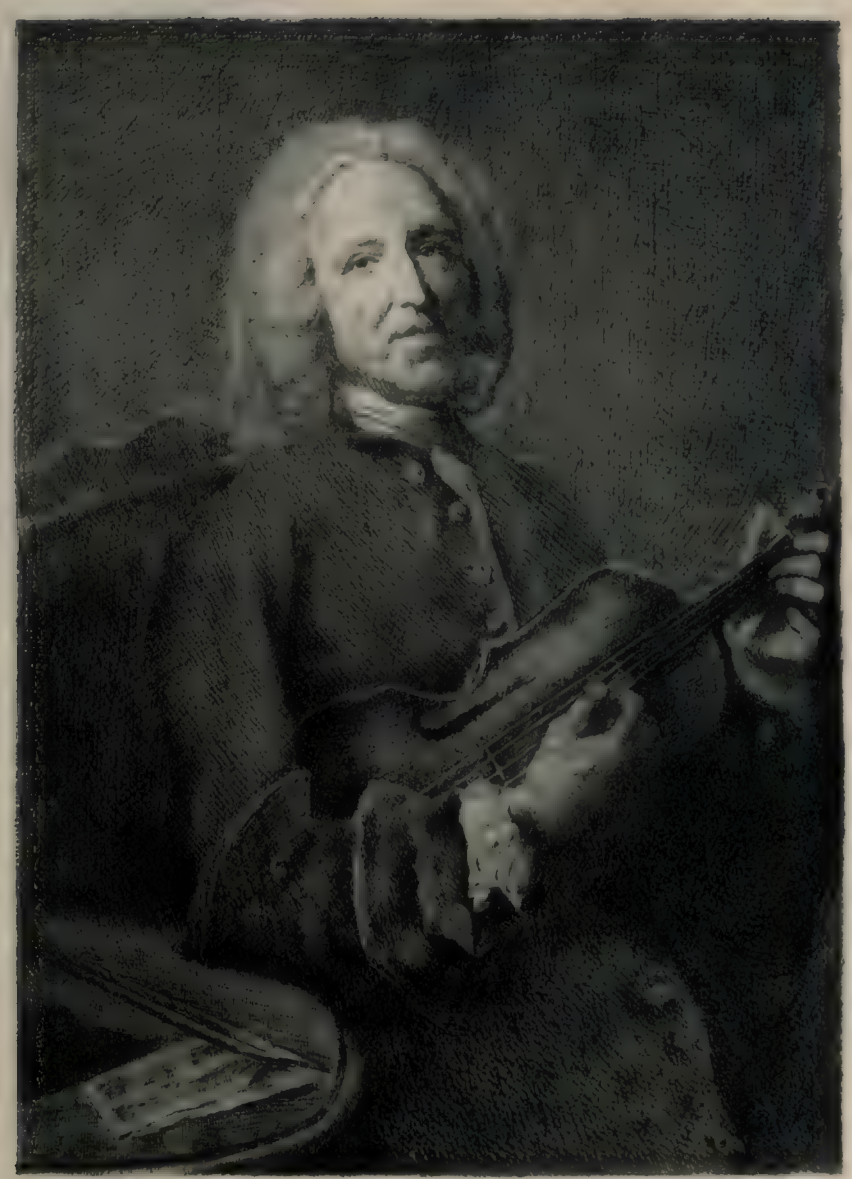
qui permettent au musée de Dijon de rivaliser avec le musée de Cluny.

Dans une de nos récentes visites à ces trésors, le portrait dit de Rameau (1), sur lequel planaient des doutes tant au point de vue de l'auteur que du personnage représenté, nous attirait par une sorte de fascination. Après quelques minutes d'attention, la figure du compositeur s'animait; les mains s'agitaient sur le violon dont il se servait pour composer; il semblait que la bouche demi-entr'ouverte allait nous faire entendre quelques beaux airs de *Castor et Pollux*, ou de *Dardanus*.

L'anonymat du portrait ajoutait encore un attrait de plus à nos recherches et l'incertitude dans laquelle nous étions au premier abord, mais qui devait bientôt être dissipée, nous remettait en mémoire ces lignes de Paul Bourget dans ses *Etudes et portraits,* sur l'énigmatique buste de cire du musée de Lille : « Il est singulier et bien puissant l'attrait qu'exercent sur la rêverie les portraits demeurés anonymes et qui conservent, par delà les siècles, le souvenir d'une beauté à jamais évanouie, d'une âme à jamais inaccessible, d'une aventure à jamais terminée... » Devant l'image que nous avions devant les yeux et dans laquelle nous devions bientôt reconnaître Rameau avec une certitude confirmant toutes nos présomptions, la fantaisie s'éveillait et nous reportait vers l'au-delà de notre siècle, au milieu de cette pléiade d'esprits supérieurs qui connurent le grand musicien dijonnais : Voltaire, Diderot, Jean-Jacques, d'Alembert, etc.

Assis dans un fauteuil canné, dont le dossier est légèrement arrondi, Rameau porte une perruque blanche qui s'arrête à la naissance des épaules. Le long habit rouge avec manches à parements, dont il est revêtu, est légèrement ouvert et laisse entrevoir une cravate qui, avec de courtes manchettes relevées, est la seule note blanche venant trancher sur le rouge du costume. Il tient entre les mains un violon de grandeur et de facture ordinaires, d'une teinte un peu jaunâtre ; de la main droite il pince les cordes *la* et *mi,* et les deux premiers doigts de la main gauche sont placés sur les notes *si* (corde *la*) et *sol* (chanterelle). Remarquons tout d'abord la belle et délicate facture des

(1) Ce portrait, qui mesure 1 m. 08 de haut sur 0 m. 97 de large, est inscrit au catalogue du musée sous le n° 24; sur la toile figure un ancien numéro de catalogue : 247.



Attribué à J. B. Siméon Chardin — A. & E. Burney sculp.

RAMEAU

mains, qui sont admirablement posées sur l'instrument, ce que savent rarement réussir les peintres appelés à représenter un artiste jouant d'un instrument à cordes. La pose est presque toujours gauche, jurant avec toutes les règles de l'art. Ici, c'est le contraire ; le musicien a été saisi, avec la plus scrupuleuse exactitude, au milieu de son travail. N'oublions point non plus le jeu des reflets du manche de l'instrument sur la main gauche qui le tient. A droite du compositeur, une petite table en marbre veiné, sur laquelle sont placés un archer de forme ancienne, à la pointe très allongée, une écritoire et quelques pages de musique. Sur le fond, d'une teinte grise, calme, légère, un peu transparente, assombrie sur la gauche, un de ces fonds où rien n'attire l'attention, se détache en pleine lumière la figure du compositeur, longue, maigre ; le front vaste, bien que dissimulé en partie par la perruque ; les yeux perçants, très enfoncés sous l'arcade sourcilière ; le nez fin, pointu ; la bouche petite, entr'ouverte, comme si le compositeur allait chanter, en s'accompagnant en *pizzicato* avec son violon. L'expression de la physionomie est bien celle d'un compositeur qui s'abandonne à son inspiration : le peintre l'a surpris dans le laisser-aller, dans la simplicité et le naturel d'une pose qui n'a rien d'apprêté. Le corps est légèrement porté en arrière. Lorsque nous aurons dit encore qu'il existe au-dessus de l'arcade sourcilière de droite un léger empâtement, un de ces jeux de lumière par lesquels Chardin aimait à réveiller la figure de son modèle, et qu'à côté de la narine droite se dessine une fossette très prononcée, il ne nous restera plus qu'à mettre en regard de ce portrait celui qu'en a tracé Maret dans l'éloge historique de son compatriote : « Rameau était d'une taille fort au-dessus de la médiocre, mais d'une maigreur singulière ; tous les traits de son visage étaient grands, bien prononcés (1). »

Le portrait du musée de Dijon est il bien celui de Jean-Philippe Rameau ? Est-il l'œuvre de Jean-Baptiste-Siméon Chardin ?

Il nous sera facile de répondre à la première question.

(1) *Eloge historique de M. Rameau, compositeur de la musique du Cabinet du Roi, associé de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon.* — Lu à la séance publique de l'Académie, le 25 août 1765, par M. Maret D. M., secrétaire perpétuel. (Imprimé à Dijon chez Causse, imprimeur du Parlement, en 1766.)

Au musée de Dijon il existe un très beau buste en terre cuite de Rameau par Caffieri, contemporain de Chardin et de Rameau, l'auteur du Rotrou de la Comédie-Française, du Piron que l'on peut admirer dans la salle des tombeaux des Ducs de Bourgogne à Dijon (1), etc. La terre cuite de Caffieri, représentant le célèbre artiste dijonnais, se trouvait de longue date à la Bibliothèque de la Ville; elle est mentionnée dans l'inventaire de 1855. M. Gleize, l'obligeant et savant conservateur du musée, à qui nous devons certains renseignements contenus dans cet article, demanda et obtint, aussitôt qu'il l'eût vue,qu'elle fut transportée au musée,où elle remplace aujourd'hui le moulage en plâtre, indiqué au catalogue sous le n° 1094 (2). Il est presque certain qu'elle a servi de modèle à tous les bustes de Rameau, exécutés depuis. En particulier, M. Guillaume qui est l'auteur de l'élégante statue de Rameau, érigée en 1876 sur la place du Théâtre à Dijon, a dû s'inspirer du buste de Caffieri. Au dos ou lit l'inscription suivante : « Jean-Philippe Rameau né à Dijon le 25 septembre 1683 — mort le 23 aoust ou le 12 septembre 1764 (3). — Fait par Caffieri en 1760 (4). »

(1) Ce buste si vivant de Piron porte la légende suivante :

CI-GIT QUI NE FUT RIEN
PAS MÊME ACADÉMICIEN.

(2) Il est regrettable que ce buste de Rameau par Caffieri soit exposé dans un mauvais jour. Pour l'étudier, nous avons été obligé d'en demander le déplacement momentané.

(3) Maret, auquel il faut toujours se reporter pour l'exactitude des renseignements relatifs à Rameau, dit au sujet de sa mort : « Le Roi avait accordé à Rameau des Lettres de noblesse qui ont été enregistrées à la Chambre des vacations du Parlement de Paris en 1764; et il était désigné pour être décoré de l'Ordre de Saint-Michel, lorsqu'il mourut le *12 septembre de la même année;* il fut inhumé le lendemain à Saint-Eustache, où est le tombeau du célèbre Lulli. »

(4) Le modèle en plâtre de ce buste fut exposé au Salon en 1761. On trouve en effet la mention suivante dans le livret de 1761 : « N° 133. Le portrait de Rameau par Caffieri. » Au Salon de 1771 figurait, sous le n° 247, le même buste, mais en marbre, avec ceux de Quinault et Lulli par Caffieri. Une note indiquait que ces trois portraits en marbre étaient destinés au foyer de l'Opéra. Dans un mémoire joint à la demande que Caffieri adressait le 27 novembre 1777 au Directeur des Bâtiments pour obtenir des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel, il donne dans l'énumération des ouvrages faits pour le Roi, les bustes de Quinault, Lulli et Rameau « qui ont été placésdans le foyer de

Le sculpteur aurait donc exécuté le buste de Rameau quatre ans seulement avant la mort de ce dernier. Si, dans quelques détails, on rencontre une légère différence; si, notamment, dans l'œuvre de Caffieri, la bouche du compositeur paraît plus rentrée, le menton plus proéminent, le nez un peu plus long, les joues plus creusées, il n'en est pas moins évident que l'ensemble présente bien la même physionomie que celle du portrait attribué à Chardin.

Il ne faut pas oublier que Caffieri donnait à ses modèles un aspect majestueux et quelque peu théâtral parfois; son buste de Rameau nous révèle un Rameau officiel, destiné à figurer au théâtre de l'Opéra (1), comme l'indique la note du livret du Salon de 1771. L'effet y est plus cherché que dans le portrait de Chardin. La peinture de celui-ci quoique moins apprêtée et même à cause de cela, doit nous offrir bien plus exactement la physionomie de l'auteur de *Castor et Pollux :* c'est une impression d'intime vérité, — l'expression prise sur le vif du compositeur suivant son inspiration.

Nous trouvons peut-être la ressemblance encore plus marquée avec le beau portrait que le peintre Restout a fait de Rameau et qui a été gravé par Benoist. Comme dans le portrait de Chardin, nous y rencontrons cette expression un peu « finaude », si particulière au type bourguignon. Et cette similitude s'accuse dans tous les autres portraits ou statues que nous connaissons de Rameau, depuis le dessin au trait fait par Caffieri; le gracieux médaillon gravé en 1762, d'après Caffieri, par cet artiste d'une exquise suavité de dessin, Augustin de Saint-Aubin (2); le médaillon gravé par G. G. Sturm, également d'après Caffieri (à Nuremberg); le fort joli buste gravé, comme

l'Opéra en *1769.* » Les bustes en marbre exposés au Salon de 1771 devaient donc être destinés à remplacer au foyer de l'Opéra, les mêmes bustes en plâtre, qui y avaient été primitivement placés. Cette œuvre de Caffieri avait attiré l'attention de Diderot qui écrivait : Le buste de Rameau par Caffieri est frappant, on l'a fait froid, maigre et sec comme il est, et on a très bien attrapé sa finesse affectée et son souris précieux. »

(1) Placé en effet dans le foyer de l'Opéra peu d'années après la mort de Rameau, il fut détruit lors de l'incendie de 1781. La reproduction en plâtre n'eut pas un meilleur sort : elle disparut à son tour, lors du nouvel incendie de ce théâtre, rue Le Peletier, en 1873.

(2) Le buste s'enlève gracieusement sur un fond noir, dans un cadre rond si particulièrement adopté par les artistes du XVIIIe siècle. Au bas, dans un cartouche relevé de deux branches de lauriers, la légende : *J. Ph. Rameau,*

en-tête de chapitre, dans les *Essais sur la musique* (t. II) de Laborde, par L. de Masquelier; la charmante gravure du XVIIIe siècle, représentant le *Triomphe de Rameau;* la non moins curieuse gravure de la même époque, représentant *Rameau et Lulli aux Champs Elysées;* jusqu'au dessin de Carmontelle, dessin satirique qui, selon Diderot, força Rameau à modifier son costume un peu excentrique (1).

Aux preuves que nous venons d'énumérer nous en joindrons une dernière, qui nous est fournie par le témoignage de Maret (2) : c'est que le compositeur travaillait, le plus souvent, un violon à la main. Tel le montre notre portrait, s'accompagnant en *pizzicato* sur cet instrument.

Les recherches que nous avons dû faire pour établir l'authenticité de l'attribution à Chardin ont été plus laborieuses. Chardin, qui signait presque toujours la plus petite toile, n'a malheureusement pas apposé sa signature au bas des portraits qu'on lui attribue jusqu'à ce jour. Un seul, selon E. et J. de Goncourt, serait signé de lui ; il porterait la date de 1773 et serait possédé par M. Chevignard. Et encore ne donnerait-il peut-être, eu égard à l'époque très avancée de sa vie où le peintre l'a exécuté (3), qu'une idée imparfaite du talent de Chardin comme portraitiste. Le portrait de Mme Geoffrin (4) au musée

Ecuyer. Né à Dijon le 25 septembre 1683. — Mort le 12 septembre 1764. Puis sur la marge en bas : *Fait par J. J. Caffieri S. D. R. 1760. Gravé par Aug. de Saint-Aubin 1762. — Se vend à Paris chez Joulain, quai de la Mégisserie.*

(1) Voir aussi : le portrait de Rameau, publié dans les *Musiciens célèbres* de F. Clément; les portraits lithographiés : de Guillet d'après G. Janes, de Demanne d'après H. Grevedon (peu ressemblant), tiré de l'*Académie Royale de Musique*, de A. Hatzfeld (*Bei Joh. André in Offenbach* a/m); l'eau forte faite récemment, probablement d'après le portrait de Restout ; la statue, œuvre de M. Guillaume, élevée à Dijon, en 1876, sur la place Rameau, près du théâtre ; la statue en marbre, œuvre du sculpteur Alasseur, ayant figuré à l'Exposition universelle de 1889 ; le portrait gravé sur la médaille d'or décernée par l'Institut à ses lauréats ; un exemplaire en plâtre du buste Rameau par Caffieri, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et un buste en marbre du compositeur par Huguenin d'après Caffieri, au musée de Versailles.

(2) *Eloge historique de M. Rameau*, par Maret (note 51, page 72.)

(3) Chardin est mort le 6 décembre 1779, à l'âge de 80 ans. Le portrait daté de 1773 aurait donc été fait six ans seulement avant sa mort.

(4) A la vente du baron Denon, en 1826, le portrait de Mme Geoffrin se vendit 600 francs *(Histoire des Peintres* par Charles Blanc*)*.

de Montpellier, celui dit de Mme Lenoir de la galerie Lacaze (Salon de 1743), le portrait d'homme de grandeur naturelle, du musée de Niort, sont trop contestés, et à juste titre, le second surtout où l'on croit reconnaître le faire de Tocqué (1), pour que nous puissions chercher un instant à les mettre en regard du beau portrait du musée de Dijon. Que sont devenus, d'autre part, les divers portraits exposés par Chardin au Salon du Louvre : en 1746, *Mme ****, ayant les mains dans son manchon, et *M. Levret de l'Académie royale de chirurgie;* en 1757, le *Médaillon de M. Louis professeur et censeur royal de chirurgie* (2)? Et celui de la petite princesse de Monaco, qui figura à la vente Cypierre en 1845?

Mais, à défaut de ces toiles et de celle appartenant à Mme la baronne de Conantre où semblerait venir en lumière la manière de Chardin, nous possédons au Louvre, dans la galerie Lacaze, le portrait du fils de M. Lenoir, Lieutenant de police, inscrit au catalogue sous le numéro 171 et dénommé : *Le Château de cartes.* Ne trouverions-nous pas dans cette tête de jeune homme, comme dans celles de plusieurs tableaux portant tous des titres de fantaisie, notamment le *Toton*, dans lequel un jeune garçon, qui n'est autre que le fils de M. Godefroy joaillier, fait tourner un de ces joujoux, ne trouverions-nous pas, disons-nous, les éléments comparatifs nécessaires pour établir la parenté existant entre le faire de ces peintures et celui du portrait de Rameau? Si nous ne mentionnons que pour mémoire les deux merveilleux pastels représentant du Louvre, œuvres incontestées de Chardin, son portrait et celui de sa femme Marguerite Pouget, c'est qu'il nous paraît difficile d'établir une comparaison entre les procédés du pastel et ceux de la peinture à l'huile.

Mais, avant de chercher à prouver que, dans le portrait de Rameau, se retrouvent toutes les qualités maîtresses de Chardin, simplicité du modelé, délicatesse de touche, fondu des tons par le jeu des reflets,

(1) On connaît, du moins par la gravure, ce tableau de Chardin représentant Madame L... tenant une brochure (Salon de 1743). Cette gravure, qui porte le titre : l'*Instant de la Méditation,* n'a pas de rapport avec le portrait de la galerie Lacaze. Au Salon de 1751 figurait un portrait par Tocqué, intitulé : « Mme Tocqué, tenant une brochure » (no 47). Ne serait-ce pas là le fameux portrait de la galerie Lacaze?

(2) Ces deux derniers portraits ont été gravés et se trouvent au Cabinet des Estampes.

absence de valeur dans les fonds pour ne pas nuire au sujet principal, nous devons tout d'abord signaler un fait qui nous donne la présomption que l'œuvre est bien celle de Chardin. L'envoi fait par l'État du portrait de Rameau par Chardin au musée de Dijon date de l'année 1812 (1). Trente-trois ans seulement s'étaient écoulés depuis la mort du peintre puisque cette mort remonte au 5 décembre 1779. Est-il croyable que l'oubli se fût fait à un tel point et en un temps aussi court sur les œuvres de Chardin, pour que l'État eût commis l'erreur grossière de donner une attribution fausse au portrait envoyé par lui au musée de Dijon, avec cette indication précise : « *Portrait de Rameau par Chardin* » ? On possédait déjà de ce peintre au musée du Louvre des toiles justement appréciées au début, notamment l'*Intérieur de cuisine*, où l'on voit une raie ouverte, qui fut donné par Chardin pour sa réception à l'Académie le 25 septembre 1728 ; le *Benedicite* exposé au Salon de 1740 et faisant partie de la collection Louis XV, etc. On avait estimé ces toiles, puisqu'on les avait maintenues au musée du Louvre ; on connaissait l'œuvre de Chardin, et si elle avait subi une dépréciation imméritée au commencement du XIXe siècle, il n'en est pas moins vrai que l'État ne pouvait avoir

(1) Dans le premier des deux articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts* les 1er juillet 1888 et 1er juillet 1889 sur les œuvres de Chardin, M. Henry de Chennevières dit ceci : « Un portrait à l'huile dit *Portrait de Rameau* était envoyé de même au musée de Dijon à titre de prêt, *en 1834* et non *avant 1814*, comme l'imprime le catalogue municipal. » Or, il résulte de recherches minutieuses faites aux Archives du département de la Côte-d'Or, que la note des tableaux attribués au musée de Dijon est sans date; mais elle est signée : Denon, Directeur général. Le portrait de Rameau par Chardin est indiqué sous le nº 385 et fait partie du troisième envoi qui a dû arriver en 1812. La décision de l'Empereur accordant des tableaux à six villes de l'Empire est du *15 février 1811* ; celle du Ministre de l'Intérieur du *21 mars 1811*. D'autre part, voici la note relevée aux Archives des musées nationaux, que nous devons a l'obligeance de M. Molinier : « P. 10 — 1811, 22 août. — État en exécution du Décret du 15 février 1811, attribuant 317 tableaux, provenant du musée Napoléon. — 30 tableaux attribués à Dijon. — Le portrait de Rameau. — Ancienne collection. — Chardin. » Il existe bien aux mêmes Archives une note *datée de 1834*, donnant des renseignements sur divers tableaux envoyés dans les musées de province, dans laquelle est cité le portrait de Rameau par Chardin. Mais cette date de 1834 est celle de la rédaction de la note et non de l'envoi des tableaux aux musées de province. Voilà, selon nous, la cause de l'erreur commise par M. Henry de Chennevières.

perdu de vue les ouvrages d'un maître qui, admiré par des artistes contemporains tels que Largillière, Louis de Boullongne, Jean-Baptiste Van Loo etc., avait été reçu membre de l'Académie le 25 septembre 1728, nommé conseiller le 28 septembre 1743 et trésorier le 22 mars 1755 (1).

Ce portrait de Rameau devait figurer dans la réserve de l'État, où il avait été classé comme œuvre de Chardin; c'est ainsi qu'il fut adressé en 1812 au musée de Dijon et il partit en bonne compagnie, puisque dans cet envoi figuraient : le *Moïse sauvé des eaux* de Paul Véronèse ; la *Présentation au Temple* de Philippe de Champaigne ; la *Vierge et l'Enfant Jésus* de Bernardino Luini; une *Bataille* de Parrocel; la *Chananéenne* d'Annibal Carrache ; un *Saint-Sébastien* du Bassan, etc. C'était du reste faire un choix raisonné que d'attribuer à sa ville natale le portrait d'un de ses plus illustres enfants. Nous admettrions donc difficilement que l'attribution d'un tableau possédé par l'État et conservé par lui comme l'œuvre de Chardin, pût être fausse en 1712, alors que trente-trois ans seulement s'étaient écoulés depuis la mort du peintre.

« Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'Art », a proclamé Diderot dans ses *Pensées sur les Beaux-Arts*. Chardin fut un des rares peintres du XVIIIe siècle, qui, s'inspirant de cette maxime, commença à prendre la nature pour modèle. Au milieu de toute cette famille de gracieux peintres du XVIIIe siècle, raffinés d'élégance, hantés par les visions les plus éthérées, sublimes évocateurs de la féerie et de la volupté, qui nous ont laissé une peinture où se reflètent les tendances, les goûts du siècle qui l'a vu naître, Chardin fut un précurseur des artistes de notre temps, qui ont recherché la vérité la plus exacte possible dans la reproduction des objets, des paysages, des personnages, tels que la nature nous les montre, sans chercher à y mêler la fantaisie.« Il faut apprendre à l'œil à regarder la nature et combien ne l'ont jamais vue et ne la verront jamais ! » disait-il. S'il fut un peintre d'accessoires, il fut également un peintre

(1) Le catalogue des tableaux du musée du Louvre donne la date du 22 mars 1755 et les de Goncourt celle du 22 mars 1752. Dans l'*Almanach royal de l'année 1756*, on trouve au nombre des conseillers de l'Académie royale de peinture : « Chardin, peintre, trésorier de l'Académie, rue Princesse, faub. Saint-Germain. »

de mœurs et ce furent les mœurs de la bourgeoisie qu'il s'attacha à reproduire avec une fidélité scrupuleuse.

Toute la gamme de la palette de Chardin, toute sa pratique, nous la trouvons dans la galerie française, soit dans les toiles que possède le musée du Louvre, soit dans la galerie Lacaze. Nous étudierons uniquement le tableau de cette dernière galerie, inscrit au catalogue sous le nº 171, représentant un jeune homme faisant un château de cartes, qui n'est autre que le fils de M. Lenoir, lieutenant de police, ayant figuré au Salon de 1741, gravé par Lépicié. C'est bien un portrait en face duquel nous nous trouvons et un portrait incontesté de Chardin. L'examen le plus minutieux que nous en avons fait nous a donné la certitude qu'il est de la même main que celle qui a tracé le beau portrait du musée de Dijon.

N'est-ce pas tout d'abord dans la carnation cette teinte rose, un peu briquetée et pour ainsi dire « beurrée », si particulière à Chardin ? Ne voyons-nous pas ce léger empâtement posé sur la joue droite du jeune homme, cette touche de blanc faite pour réveiller la figure du modèle, que nous retrouvons au-dessus de l'arcade sourcilière de droite dans le portrait de Rameau ? N'est-ce pas la même facture délicate des mains « de ces mains lumineuses dans leur pénombre, dessinées par une clarté, par un reflet à leur bord (1) ? » L'ombre portée de la main droite sur le château de cartes n'est-elle pas la même que celle des reflets du manche du violon sur la main gauche de Rameau ? Voyez, dans le tableau du Louvre, la facture de l'habit gris à parements de notre jeune adolescent au tricorne, celle des manchettes ; examinez la simplicité avec laquelle a été comprise cette petite scène de la vie privée, la naïveté de l'attitude, et demandez-vous si toutes ces qualités de facture, de bonhomie dans la pose ne se retrouvent pas dans le portrait de Rameau. « Observer avec candeur, rendre avec bonhomie, là était le secret de Chardin », a dit Charles Blanc dans son *Histoire des peintres*. Le fond même des deux toiles est identique, un fond que Chardin affectionnait, que l'on retrouve dans la majeure partie de ses toiles, petites ou grandes, avec une coloration grise, sans éclat, légèrement assombrie sur la gauche, un ton neutre pour ainsi dire, imaginé pour laisser au sujet principal tout son intérêt.

(1) E. et J. de Goncourt, *l'Art du XVIIIe siècle*.

Il n'est pas jusqu'aux accessoires qui ne soient traités avec la même réserve et la même conscience que dans la toile du musée de Dijon : tapis bleu éteint, recouvrant la table sur laquelle sont étalées ou montées, en un fragile château, des cartes à jouer, de ce beau blanc qui faisait dire à Decamps devant les tableaux de Chardin : « Les blancs de Chardin ! je ne peux pas les trouver ! » C'est que Chardin a été par dessus tout un coloriste et sa couleur révèle autant d'originalité que sa manière de peindre.

Notre conclusion sera celle-ci : si le portrait du fils de M. Lenoir, de la galerie Lacaze, est l'œuvre incontestée de Chardin, il n'est pas présomptueux d'affirmer que le portrait de Rameau existant au musée de Dijon est du même peintre.

HUGUES IMBERT.





L'ART INDUSTRIEL

AU SALON DU CHAMP-DE-MARS



LA Société nationale des Beaux-Arts vient de prendre une importante décision : elle a résolu, ainsi que l'annonçait *l'Artiste* le mois dernier, d'accueillir à son exposition annuelle du Champ-de-Mars les ouvriers de l'art industriel au même titre que les peintres, les sculpteurs et les graveurs. C'est là une mesure libérale et juste, dont il est permis d'attendre d'excellents effets, et que, du reste, réclamaient depuis longtemps les esprits les mieux autorisés.

A cette heure, en effet, et de tous côtés, en France comme à l'étranger, s'affirme avec une irrésistible force l'intérêt capital des arts industriels et décoratifs; et il est facile d'en conclure que bientôt rien ne restera des barrières qu'une philosophie étroite tentait naguère d'élever dogmatiquement entre l'utile et le beau. Préparé par les écrits et les discours de personnalités telles que le regretté Casta-

gnary, MM. Antonin Proust, Eugène Guillaume, Ed. Aynard, Roger Marx, J.-K. Huysmans, Henry Havard, Victor Champier, Marius Vachon; activé sous les efforts de l'Union centrale des Arts décoratifs; secondé par des expositions modernes et rétrospectives, en province et à Paris; glorieusement signalé, enfin, par l'éclatant succès des industries d'art à l'Exposition universelle de 1889, il est un indéniable mouvement, qui tend à la parité des arts, à leur égalité devant l'État, la critique et le public. Et c'est cette salutaire renaissance de l'art industriel que l'on veut appuyer encore, accélérer, fortifier, en admettant au Salon des artistes les artisans, je veux dire les maîtres de la ferronnerie, de l'orfèvrerie, de l'ameublement, de la tapisserie, de la céramique, de la verrerie.

L'un des premiers, notre confrère, M. Roger Marx, inspecteur principal au ministère des Beaux-Arts, a formulé les raisons décisives en faveur d'une exposition périodique ouverte à toutes les créations d'art sans distinction, qu'elles appartiennent à l'art pur ou à l'art appliqué. Nous ne saurions mieux faire que de lui emprunter ses arguments et sa conclusion.

Voilà déjà nombre d'années que M. Roger Marx mène chaleureusement la campagne pour les arts industriels. Par la plume et par la parole, il a plaidé maintes fois leur cause; il y a consacré, outre une série d'articles dans le *Voltaire*, une remarquable conférence qu'il fit à l'École des Beaux-Arts, un discours qu'il prononça à l'École des Arts du dessin à Bordeaux. Tout récemment encore, au cours de deux « interviews » du *Matin* et de *l'Eclair*, il résumait fort heureusement la « question de l'art industriel au Salon » et il en dégageait toute la portée. On se plaint, disait-il, de la situation de l'art industriel; on déplore la tendance générale du producteur à la copie, au pastiche, et l'indifférence aussi générale du public. Mais a-t-on recherché pour remédier au mal des moyens appropriés à notre tempérament? L'amour-propre, la vanité si vous voulez, disons l'orgueil légitime, sont un des traits de notre caractère national. Eh bien! autant on a prodigué les honneurs, dus au talent, aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes, autant on semble avoir pris plaisir à laisser dans l'ombre les décorateurs, les artistes industriels. De là, un double péril. D'un côté, l'accroissement illogique du nombre des peintres et des sculpteurs condamne ceux qui n'ont ni le génie ni la voca-

tion, à une existence misérable, végétative; d'un autre côté, en embrassant une profession à laquelle ils n'étaient pas destinés, ces dévoyés ne se trouvent pas seulement dans l'impossibilité de se suffire à eux-mêmes, ils privent du même coup l'industrie d'un concours précieux, car la majorité d'entre eux possède du goût, un goût qu'ils ne se sont pas souciés de développer, et qu'ils auraient pu utiliser à transformer et à enrichir la matière.

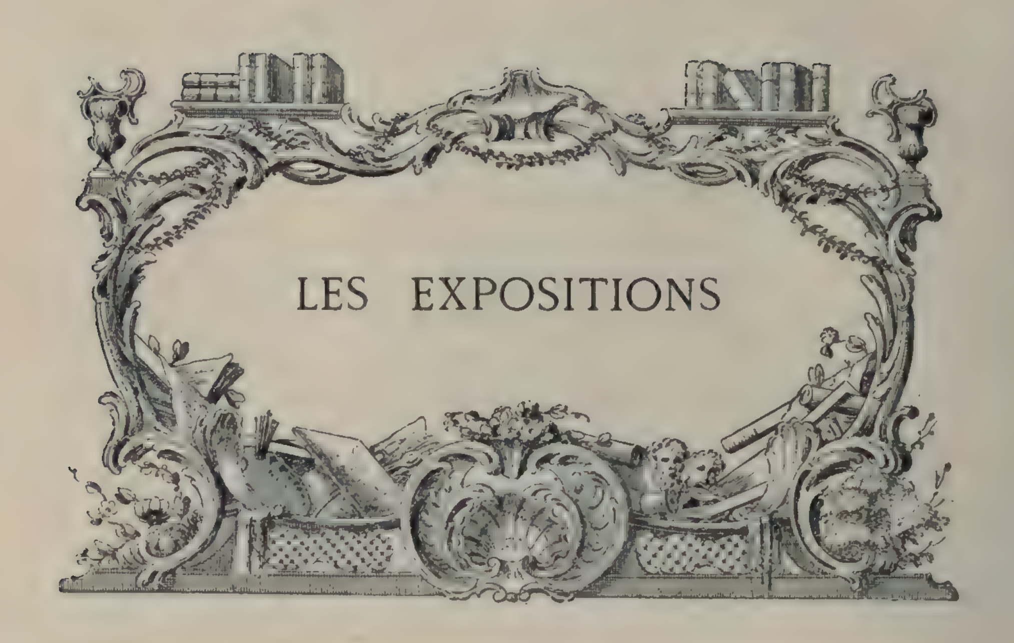
On doit bien convenir que les expositions spéciales ne suffisent pas à mettre en lumière les artistes industriels; le public n'envisage guère ces réunions comme des manifestations artistiques et s'il prend intérêt aux objets qu'il y rencontre, le bénéfice en va tout entier à la maison qui les produit et nullement à l'ouvrier qui les créa et dont le plus souvent le nom demeure inconnu. Ce qu'il faut, c'est affirmer hautement pour cet ouvrier le droit à la renommée, c'est lui donner la même publicité, les mêmes récompenses honorifiques qu'à tout autre artiste, et, par conséquent, le dénoncer au public comme l'égal d'un sculpteur ou d'un peintre. Il ne sera pas pour cela de plus efficace moyen que de lui ouvrir les portes du Salon.

Et quelles raisons élèvera-t-on là contre ? Est-ce qu'il y a un art supérieur et un art inférieur ? Est-ce que du temps de la Renaissance, et même au moyen âge, cette séparation existait entre l'art et l'art appliqué ? « Nous sommes aujourd'hui, continuait M. Roger Marx, à une époque de libéralisme absolu et de progrès en tout sens. Il est parfaitement inexplicable qu'on s'acharne à conserver en art des hiérarchies et des catégories abusives. La pensée intime d'une société se manifeste aussi bien dans un objet d'art que dans une œuvre d'art pur. Puisque l'art est l'expression adéquate des sociétés, ce serait risquer de le mal connaître que de manquer de l'étudier partout où se marque sa trace. Plus d'exclusions, plus de protestations indignées contre l'union intime de l'utile et du beau! Un meuble, un bijou où le tempérament d'un maître s'est donné librement carrière, l'emporte mille fois sur la statue ou le tableau exécuté sans instinct ni vocation, à l'aide de recettes apprises. » Et, concluant avec une parfaite justesse, M. Roger Marx ajoutait : « Un Salon significatif sera celui qui montrera l'effort esthétique d'une année, sans restriction d'aucune sorte, qui assemblera les travaux de tous les novateurs en vue d'établir le développement logique et un du génie national. »

Nous ne savons si la prochaine exposition du Champ-de-Mars sera du premier coup ce Salon vraiment complet, vraiment valable, réclamé de façon si convaincante et avec autant d'autorité par M. Roger Marx. La tentative de la Société nationale mérite, en tout cas, d'être suivie avec une bienveillante attention ; elle est trop évidemment en accord avec un courant essentiel de l'heure présente, elle répond trop bien à un besoin nettement formulé pour que ses premiers résultats mêmes, si incertains qu'ils puissent être, paraissent dédaignables.

RAOUL SERTAT





LE SALON DES XX A BRUXELLES



ÈS l'entrée, on se trouve en présence d'une chose qui arrête et charme : le surtout de table commandé par la ville de Bruxelles au sculpteur Charles Van der Stappen. Certes l'édilité bruxelloise ne pouvait mieux s'adresser qu'à cet artiste de grand goût et de haute éducation, qui avait déjà donné tant d'excellentes preuves de talent et tout particulièrement d'une entente absolument aristocratique de l'art décoratif. Et elle n'a pas eu à se plaindre de son choix, car l'œuvre, éloignée des formules habituelles, est vraiment neuve, originale et très belle. Elle est en argent massif et se compose de trois pièces : une pièce centrale et deux candélabres. Elle comporte vingt-quatre figures, et

pourtant il n'y a nul encombrement, tant les personnages sont groupés avec tact et science, de façon à former, autour du fût plein d'élégance de la pièce centrale et des branches des candélabres, un léger et capricieux dessin, des harmonies et des figurations qui ne nuisent pas à la grâce de l'ensemble. L'idée de ce surtout de table, en elle-même, est déjà très caractéristique. Allons-nous revoir la belle période où les communes demandaient aux artistes les plus renommés les objets de valeur qui formaient le trésor des villes ? Je ne sais et j'en doute, par ces temps pratiques qui sacrifient peu à l'art. Mais je reconnais que le surtout de M. Van der Stappen serait un superbe début à cette artistique renaissance. Un journal belge, l'*Art moderne*, a fait des groupes du surtout une excellente description, et comme je ne saurais mieux la faire, ou que je ne pourrais que la répéter, la voici : « Il faut d'abord admirer le concept auquel, rigoureusement, s'est soumis l'artiste dans son édification. Ayant à exécuter un travail en quelque manière civique et qui, à travers l'absolu de l'œuvre d'art, se particularisât de mémorations historiques, très louablement et comme le sujet l'y incitait, il a procédé allégoriquement et anecdotiquement. Une part de légende avérant de natives vertus de la race s'y mêle à la glorification des grandes industries où s'illustra la capitale brabançonne. Dans la pièce centrale, formant un motif d'architecture divisé en deux vasques, et à sa partie médiane décorée d'un groupe de lions couchés, d'où jaillit un fût enroulé par la bannière de la ville et surmonté par le Saint-Michel, — deux groupes représentant les valets des serments de Bruxelles, les Grands et les Petits Arbalétriers, les Archers, les Arquebusiers et les Escrimeurs garnissent les bas côtés de la colonne. Deux autres groupes aux extrémités des vasques rappelant des légendes où la femme bruxelloise s'héroïsa. L'une, *la Veillée des Dames* (1), est caractérisée par une juteuse commère ployant sous le chevauchement de l'époux, — un guerrier un peu bien net, toutefois, en ce retour de caravanes et d'aventures qu'on eût voulu plus suggestif. Un enfançon, parmi les pas diligents de la femme, porte le carquois, et avec le chat familial,

(1) Il est une légende à Bruxelles qui prétend qu'au retour des croisades, les femmes bruxelloises se rendirent au-devant des croisés, leurs époux, et les ramenèrent sur leur dos dans leur ville natale : c'est ce qu'on appelle la veillée des Dames.

évoque des idées heureuses, la rentrée dans la paix et l'amour. L'autre légende, — *la Translation des cendres de sainte Gudule à la Sainte-Chapelle,* — se restitue en le groupe naïf d'une dame bruxelloise à la poursuite des gens d'Albéric qui s'est emparé du sacré reliquaire. L'élan des figures est exquis : cette aïeule des actuelles matrones, pour se lancer avec furie, les légendaires roseaux de la Senne aux poings, sur le ravisseur, n'en demeure pas moins attentive à calculer le parfait rythme de grâce féminine. Il faudrait insister aussi sur l'élégance et l'esprit des figures des serments, la caractérisation des diverses industries par la silhouette et le geste, les lianes de motifs où s'encadrent ainsi que des tableaux, les scènes représentatives des métiers, la fine projection du Saint-Michel dardé du fût central, la décoration fleurie, généreuse, touffue sans proxilité, des surfaces et des profils. L'artiste, tout en s'abandonnant à son caprice, évitait le danger qui eût pu résulter de l'encombrement des figures et des motifs pour la table dont elle est destinée à occuper le centre. Pratiquement il l'ordonnançait de façon à ce que les convives pussent se voir et converser par dessus ses déliées architectures. Ce sont encore des allégories que les deux candélabres, mais des allégories vivantes, humaines, nullement chimériques. Les métaux et les tissus forment ici respectivement les thèmes fondamentaux. D'une part, l'armurier forgeant une lame et à ses côtés l'apprenti ployant un acier fraîchement trempé; puis, à un degré plus élevé, l'orfèvre modelant un plat et près de lui la brunisseuse finissant un coffret à bijoux. D'autre part la dentellière emmêlant ses bobines et une jeune apprentie travaillant au point de Bruxelles; puis, à un degré plus élevé, le tapissier de haute lice éployant un tapis, et son élève s'appliquant sur un dessin. Chacun des candélabres élance un fût auquel s'embranchent trois potences allégorisant le pouvoir communal et fleuronnées d'iris en volutes, destinés à porter les luminaires. Au sommet, pour couronnement, le métier primordial : le Fondeur pour les métaux, la Fileuse pour les tissus. C'est ici, d'ailleurs, comme pour la pièce centrale, un art d'imagination et de nature souple, gras, rythmique, aux harmonies de lignes et de motifs savamment assortis, aux coupes et aux arêtes concertés pour les brillants et les matités alternés de métal, — un art qui se délivre des préoccupations d'école et s'abandonne à ses impulsions personnelles, — un art de style à la fois

et de joli caprice où, pour un ensemble éminemment décoratif, l'orfèvre et le ciseleur semblent venir en aide au statuaire. »

M. Van der Stappen expose encore deux bustes d'une touche à la fois large et fine, et un projet de monument pour l'entrée d'un musée. Ce projet est dédié : *A tous ceux qui ont souffert pour l'Art,* et il représente la *Légende d'Orphée.* Toujours noble, gracieux et plein d'harmonie, l'art de M. Van der Stappen effigie avec beaucoup de pureté et un sentiment plein de charme la classique légende ; et c'est bien à l'entrée d'un musée que devrait se trouver le beau monument symbolique qu'annonce le projet, en en faisant déjà sentir l'ordonnance et la fière physionomie.

Parmi les autres sculpteurs qui exposent ici, voici M. Paul Dubois, cet élégant élève de M. Van der Stappen, M. Guillaume Charlier, M. Georges Minne, dont j'ai déjà signalé l'an passé la haute valeur, mais qui n'a qu'une étude, cette fois ; M. Jean Baffier et ses bronzes solides, et enfin M. Paul Gauguin dont les bas-reliefs en bois, étranges et déconcertants, brutaux et barbares, semblent l'œuvre d'un Annamite très coloriste et bizarrement décoratif, rabotant des emblèmes mystiques pour ses temples orientaux.

Parmi les peintres, la majorité « pointille ». Les deux chefs du néo-impressionnisme sont d'ailleurs présents : MM. Georges Seurat et Paul Signac. Le *Chahut*, un essai de M. Seurat, atteste la vérité de ce que je disais ici même, l'an dernier, en parlant des théories nouvelles imaginées par ce jeune artiste : bien qu'il soit évident qu'elles auront pour résultat d'éclaircir les palettes et de susciter des tableaux plus lumineux, remarquons qu'elles aboutissent certes à de singulières vibrations d'atmosphère, mais qu'elles mènent aussi à des sécheresses déplaisantes. Aucun mouvement dans ces tableaux. C'est sec et blanchâtre, lymphatique et sans nerf. Peinture de méticuleux et de patient qui manque de diable au corps, d'entrain, — diantre ! dans un *Chahut.* — Mais les paysages calmes, limpides, ont de grandes et profondes transparences et boivent, pour ainsi dire, de l'espace. Ils sentent bon le grand air et sont animés par les vibrations de lumineux soleils. M. Paul Signac, lui, a une façon de voir plus sanguine que celle de M. Seurat. Ses couleurs «sonnent» davantage, sont plus fortes et ont plus d'accent. Puis il a un côté plus décoratif que son émule.

D'autres « pointilleurs » encore, de valeur moindre, mais avec des qualités qui les différencient : MM. Charles Angrand, Willy Finch, Camille Pissaro (inférieur, cette année), Georges Lemmen, Mlle Anna Boch. Citons pourtant, hors pairs, M. Théo Van Rysselberghe dont le grand tableau, *En juillet,* a une fraîcheur exquise de ton, une gaité de couleur ravissante et vraiment extraordinaire, et dont le *Portrait* est d'une vie saisissante.

Mais il y a aux XX d'autres artistes que des néo-impressionnistes. Ainsi, M. Van Strydonck, un pastelliste, M. Floris Verster, un peintre hollandais de nature morte diablement bitumeux à côté des Seurat, M. Sisley, l'exquis paysagiste, M. James Ensor, un savoureux coloriste « au couteau » et un aquafortiste fantastique, M. Eugène Smits, dont l'*Été* a de précieuses qualités de coloration, bien que le dessin en soit très fatigué.

Voici M. Jan Toorop : *En levant l'ancre* et le *Transport d'un bateau* sont deux œuvres devant lesquelles on s'arrête. D'un sentiment sombre et fort, d'une couleur tragique et angoissée, ces deux marines sont âpres et riches à la fois, et témoignent d'un rude effort chez l'artiste hollandais sans cesse à la recherche de notations nouvelles et variant son originalité.

M. Wilson Steer, un Anglais, varie aussi sa manière, mais c'est pour ressembler tantôt à M. Degas, tantôt à M. Claude Monet, tantôt à M. Whistler, et quel que soit le charme qui s'exhale de ces toiles et de ces recherches de « modernité », elles sont alourdies par un dessin maladroit et pesant.

M. Fernand Khnopff, un dessinateur rare et d'un faire prodigieux, lui, est aussi à la recherche d'une modernité. Il la rêve symbolique, à travers les architectures de Gustave Moreau, mais ce n'est pas de cet artiste qu'on pourrait dire qu'il change de manière : il est d'une désespérante monotonie et s'enfonce de plus en plus dans un art de rébus.

Heureusement, pour reposer de ces charades, M. Jules Chéret, sous ce titre : *Voyage à la lune,* développe une folle guirlande aux couleurs hilares et joyeuses, de pierrots, d'arlequins, de pierrettes dansant Dieu sait vers quelle lune de fantaisie, cachée derrière un moulin de la Galette. Et du même voici un ravissant : *Jouets*, encadré de blanc, et frais comme un babil de petite fille. J.-K. Huysmans,

en parlant des œuvres de M. Chéret, disait : « C'est une dînette d'art. »

M. Georges Minne, qui est bien plus profond que M. Khnopff, se fait pourtant mieux comprendre et par des moyens faciles. Quel merveilleux dessin ! C'est comme un symbole de la douleur humaine. Une femme et une fillette éplorées caressent et baisent le cadavre nu d'un petit enfant. Mais il faut voir l'œil infiniment attristé de la mère, et, sur les membres maigres du mort, les mains douloureuses de la fillette ! C'est une prière des morts, désolée et poignante, cet inexprimable dessin, qui dénote chez le jeune artiste une vraie maîtrise.

L'exposition se complète par une exhibition des œuvres de feu Vincent Van Gogh, où l'on trouve un coloriste exaspéré et de beaux dessins, et par deux vitrines consacrées, l'une à l'Allemand Oberländer et l'autre à l'Anglais Walter Crane.

M. Oberländer, ce Cham allemand, d'un esprit bien « munichois », avec cette drôlerie particulière à la race germanique, est connu par les *Fliegende Blaetter*. Son dessin et même son esprit manquent souvent de légèreté, mais il est certaines de ses planches qui sont très remarquables et d'une incontestable originalité. Ainsi cette désopilante : *Afrique centrale.*

M. Walter Crane expose quelques-uns de ses poétiques et naïfs albums, où il « enlumine » des légendes enfantines avec une grâce et une délicatesse charmantes, qu'il s'essaie à peindre une souriante fête de fleurs ou qu'il raconte l'histoire du marquis de Carabas, d'Aladin ou de Barbe-Bleue.

Telle est, en résumé rapide, l'exposition des XX, cette année. On le voit à l'énumération, — je n'ose dire la critique, — que j'ai faite des œuvres : les XX sont restés fidèles à ce programme d'admettre chez eux le neuf où il se manifeste.

Certes, avec cette règle de conduite, ils ont eu parfois à livrer des extravagances à l'ahurissement des visiteurs de leur Salon, mais ils ont gardé cette bonne allure de combat et de jeunesse prise dès le début, avec une fière intransigeance, et qui leur a valu leur succès et l'estime des « jeunes », en tout pays.

EUGÈNE DEMOLDER.

LES DESSINS, AQUARELLES, EAUX-FORTES, ETC., AU CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE. — L'UNION DES FEMMES-PEINTRES ET SCULPTEURS. — LES AQUARELLISTES.



NE exposition de dessins, d'aquarelles et d'eaux-fortes succède, tous les ans, comme on sait, à celle de peinture et de sculpture, au cercle de la rue Volney. Pour avoir moins d'importance que la précédente, eu égard au genre des œuvres qui la composent, cette seconde exposition offre pourtant un sérieux intérêt. Les pastels y sont nombreux et quelques-uns non sans réelle valeur. Tels ceux de M. Iwil, dont les marines et les paysages ont une finesse et une légèreté de tons vraiment exquises par le rendu de l'atmosphère dont les grèves et les bois s'embrument tour à tour à l'automne et au printemps; M. Iwil donne là une note bien personnelle. On sait avec quel esprit M. Monginot excelle à mettre en scène les animaux domestiques dans ses amusantes compositions, et à individualiser, par des attitudes très expressives, singes, chiens, chats, etc.; la *Boîte à surprises* où un jeune matou s'est inconsidérément aventuré, et *Un impressionniste* qui nous montre un singe dessinant d'après nature quelque accessoire de cuisine avec l'ardeur et la conviction d'un artiste inspiré, sont deux sujets d'un comique achevé. Les élégants portraits de femme exposés par M. Rodolphe Piguet sont d'une facture savoureuse et d'une composition toute gracieuse. Celui du peintre Weerts par M. Rouffio est d'un joli modelé. Dans les paysages de M. Allongé, la nature est d'ordinaire interprétée avec la préoccupation de l'effet décoratif; mais, à défaut de sincérité, il y a toujours une véritable séduction, notamment dans son *Coin de forêt* au pastel. Signalons : de M. Léon de Bellée, les frîleux paysages d'hiver qu'animent de sveltes silhouettes de chevreuils; les figures très étudiées que M. Tegers-

trom rapporte de Suède; l'accent intime et bien personnel dont M. Desvallières enveloppe ses portraits; les intéressants paysages de MM. Guillon et Garaud; une étude que M. Henri Martin intitule *Vision* pour expliquer sans doute le faire inconsistant d'un buste de femme noyé dans une vague pénombre; enfin le *Repos du dimanche* (*Finlande*), une œuvre excellente de M. Sparre, qui révèle chez celui-ci un pastelliste de talent.

Quelques dessins méritent qu'on s'y arrête. Ceux de M. Lobrichon qui nous font assister aux diverses phases de l'éducation des *Enfants assistés*, s'ils pèchent un peu par la fermeté dans l'exécution, ont pourtant un accent de sincérité vraiment touchant et nous intéressent vivement à tout ce petit monde de marmots; l'auteur, qui est un des peintres attitrés de l'enfance, a mis là sa sagacité d'observation habituelle. Il n'y a guère lieu de mentionner le dessin que M. Eliot a fait d'après la *Chanson des rues et des bois*, et où l'on voit un Victor Hugo drapé à l'antique, mais n'ayant rien dans l'allure de lyrique ni d'héroïque; cette composition est une simple erreur d'un artiste de talent. Quelques cadres de dessins pour illustrations ne sont pas davantage dignes d'examen. L'œuvre la plus intéressante, parmi les dessins, est le *Repos en Egypte* de M. Merson : près des ruines d'un temple égyptien, la nuit venue, la petite caravane a fait halte; la Vierge, tenant l'Enfant endormi entre ses bras, repose, adossée à un bloc de granit sculpté de figures hiératiques qui font, avec le groupe de la sainte famille, un ingénieux contraste où l'artiste a sans doute voulu symboliser le prochain avènement d'une foi nouvelle, destinée à se substituer aux religions de l'ancien monde; le charpentier Joseph veille à leurs côtés, l'âne légendaire broute à quelques pas de là; la douce clarté lunaire des nuits d'Orient illumine d'une exquise sérénité ce tableau d'où se dégage un sentiment délicieux.

La *Fille au châle rouge*, aquarelle de M. Louis Deschamps, exécutée dans sa manière très personnelle, fait une jolie tache. Les aquarelles mythologiques de M. Moreau-Néret, lavées et décolorées, rappellent les productions dans le même genre de M. Dubufe, ce n'est pas le meilleur éloge qu'on en puisse faire. Entre quelques jolies aquarelles de M. Suasso, nous distinguons une *Vue de Notre-Dame, la nuit*, d'un très heureux effet. Celles qu'expose M. Tancrède Abraham sont sincèrement exécutées, l'impression de nature y est très

directe. M. Nozal a deux paysages d'été d'une belle tonalité, et M. Valadon des études de nature morte finement traitées.

L'exposition se complète de quelques estampes. Nous retrouvons là M. Guillon avec une *Nuit d'hiver à Cannes,* eau-forte d'un joli effet ; M. Piguet avec une série de pointes sèches très délicates et parfois vigoureuses ; M. de Bellée avec une eau-forte, *Chevreuil*, qui est prétexte à une vue de forêt dont les sous-bois sont habilement rendus.

Si un choix plus rigoureux avait présidé à l'admission des envois qui figurent à l'exposition de l'Union des femmes-peintres et sculpteurs, on peut affirmer qu'il eût été facile de constituer un ensemble d'œuvres vraiment intéressant, avec les éléments qui s'y rencontrent, dégagés, bien entendu, de tout ce qui est sans valeur d'art aucune ; or, cette dernière catégorie est malheureusement un peu trop nombreuse ici, comme elle l'est, d'ailleurs, dans toutes les expositions particulières de même sorte, ouvertes aux amateurs. C'est pourquoi nous ne saurions trop souhaiter que cette association d'artistes féminins, qui commence à pouvoir prétendre à une certaine importance, se détermine, si elle a quelque souci de son renom, à une sélection plus sévère.

C'est surtout dans le pastel que se distinguent le goût et le talent des exposantes et que s'affirme leur délicatesse originelle. Mlle Vallet y a donné une note personnelle dans d'agréables têtes d'étude, librement traitées en croquis et non sans saveur. Mme Esther Huillard, qui compte déjà de nombreux succès comme pastelliste, brille au premier rang, cette année encore, avec un portrait de femme et une étude de nu, exécutés avec une aisance et une maîtrise dont des artistes réputés pourraient à bon droit se montrer jaloux. Notons aussi un remarquable pastel, *Marietta*, par Mlle Berria Blanc ; une étude de Mlle Espenan, brillamment enlevée ; les envois de Mlle Anna Bilinska, qui méritent une mention spéciale ; la jeune femme au pastel de Mme Métra. Le tableau de Mme Demont-Breton, — une fillette exquise dans le désordre de son accoutrement rustique, et dont le type admirablement caractérisé s'encadre à souhait dans un paysage verdoyant, — est une œuvre vraiment remarquable. Il y a de jolies qualités de composition dans l'intérieur d'atelier de Mlle Houssay.

Les fleurs de Mme de Goussaincourt sont parfaitement décoratives. L'*Enseignement maternel*, de Mlle Klumpke, est certainement une des œuvres maîtresses de cette exposition par la franchise et la saveur avec lesquelles est traité, en pleine lumière, le groupe d'une mère et son enfant feuilletant un livre d'images; l'artiste, à n'en pas douter, possède l'entière connaissance du métier et la délicate entente des reflets. Si nous ajoutons à ces noms ceux de Mmes Castagnary, Léo Robbins, Arosa, Turner, Del Sarte, etc., dont les envois se distinguent par des mérites divers et ceux de quelques autres que nous omettons involontairement, nous arrivons à un ensemble d'artistes heureusement douées : que faudrait-il de plus, pour que l'exposition de l'Union des femmes devînt l'un des plus intéressants parmi les petits Salons, sinon qu'elle renonçât à s'adjoindre les non valeurs qui l'encombrent un peu trop ?

L'exposition des aquarellistes, offre, chaque année, à ses visiteurs attitrés un attrait qui ne semble pas se démentir, bien qu'elle soit de fondation déjà ancienne. Ce n'est pas que les éléments y soient très variables d'une année à l'autre et que l'imprévu y ait une large part, puisque, à quelques rares exceptions, nous y retrouvons toujours les mêmes exposants, apportant chacun sa note habituelle. Mais là du moins et là seulement, l'aquarelle est bien chez elle ; ce genre charmant y règne en maître et ne subit pas, comme en la plupart des expositions d'art où il n'est qu'un accessoire généralement délaissé, le despotique et absorbant voisinage de genres réputés plus importants.

Et pourtant, entre les paysagistes les plus appréciés de l'école actuelle, par exemple, en est-il beaucoup qui atteignent à une aussi délicate et aussi lumineuse interprétation de la nature, que ne l'ont fait MM. Harpignies et Zuber dans leurs aquarelles exposées à la rue de Sèze ? Le tempérament très personnel du premier, sa touche saine et franche, étrangère à tous les artifices du métier, n'ont jamais été plus en valeur que dans cette série de paysages, d'une tenue magistrale. M. Zuber est un maître, lui aussi ; ses vues de Paris sont supérieurement rendues et par un procédé qui n'a que faire de ces minuties d'exécution qui, dans cette exposition, constituent tout le mérite de tant d'autres. C'est aux vues embrumées de Londres que

M. Béthune a demandé ses sujets d'étude ; il y a trouvé d'intéressants motifs, interprétés avec un réel succès. Les marines de M. Courant et celles de M. Bourgain montrent de sincères recherches et une vision exacte des divers aspects du mobile élément ; on souhaiterait pourtant, dans les aquarelles de M. Bourgain, un peu plus de légèreté et d'enveloppe. Dans celles de Mme Nathaniel de Rothschild, l'intensité lumineuse des plages méditerranéennes ne perd rien de son éclat vibrant et de ses vives colorations. Enfin, comme peintre de la mer, M. Roger Jourdain met une exécution habile au service de sa justesse d'observation.

M. Besnard ne cesse pas d'être l'étonnant virtuose que l'on sait, son thème favori, il est vrai, est bien toujours le même, ou peu s'en faut : une femme rousse, de carnation rose et fauve de toison ; mais les variations auxquelles il se plaît sont si brillantes, exécutées avec une telle saveur de facture et de coloris, qu'on ne se lasse pas de les admirer. La fantaisie décorative du XVIIIe siècle n'a pas de plus ingénieux interprète que M. Maurice Leloir qui en connaît, d'ailleurs, tous les caprices et s'en est assimilé toutes les élégances, sinon tout l'esprit ; à citer aussi ses dessins pour illustrer le théâtre de Molière, finement composés dans le goût de l'époque. M. Morand a rapporté, de voyages en Espagne et en Flandres, quelques vues et scènes intéressantes. M. Pujol est bien servi par son talent d'architecte pour représenter la perspective du Pont-Neuf et la belle ordonnance de la galerie d'Apollon, sans rien perdre de ses qualités pittoresques. Les marmots de M. B. de Monvel sont toujours amusants de vérité et d'ingénuité. Les soldats de M. Jeanniot ont été observés avec une rare sagacité. Quant à MM. de Penne, Vibert, Adrien Marie, etc., leur exposition ne nous apprend rien de plus ni de mieux que ce que nous savons déjà de leur manière.

PIERRE DAX.





LOUIS XVI A L'HOTEL DE VILLE

PAR M. JEAN-PAUL LAURENS



La vaste composition que J.-P. Laurens expose cette année, est un fragment de la décoration d'une des salles de l'Hôtel de Ville. L'artiste, au moment où la commande lui a été faite, s'est trouvé devant un problème assez délicat. Il s'agissait pour lui de trouver dans l'histoire de Paris, naturellement, le sujet de six grandes compositions destinées à couvrir les murs de la salle qui lui était réservée. Il a choisi un thème d'une ampleur qui pouvait facilement contenir son œuvre, si importante qu'elle fût : l'histoire de la liberté parisienne. Il la prend à son humble origine, captive, humiliée, attendant à genoux du Capétien l'octroi de la charte qui lui donne le droit de vivre. Puis, tantôt à travers les révolutions et tantôt sous la poussée lente des siècles, l'esprit de liberté s'éveille et brise ses chaînes anneau par anneau. Enfin, elle triomphe avec la Révolution française et, comme conclusion, l'artiste l'a fait reconnaître par la monarchie elle-même, Louis XVI se présente à l'Hôtel de Ville et reçoit des mains du premier maire de Paris, la cocarde aux couleurs nationales. J.-P. Laurens a tiré des Mémoires de Bailly le récit authentique qu'il a transporté sur la toile. Bailly raconte ainsi le commencement de cette journée fameuse du 17 Juillet 1789 : « Arrivé le premier à « l'Hôtel de Ville, on me propose de présenter au Roi la cocarde à

« trois couleurs que les Parisiens avaient prise depuis la Révolution
« et pour se reconnaître. Je ne savais pas trop comment le Roi prendrait la chose et s'il n'y avait pas quelque inconvenance à cette proposition ; cependant il me parut que je devais présenter la cocarde et que le Roi ne devait pas la refuser.

« Quand le Roi descendit de voiture, je marchai près de lui en le précédant de quelques pas et je la lui présentai en lui disant : « Sire, j'ai l'honneur d'offrir à Votre Majesté le signe distinctif des Français. » Le Roi la prit de très bonne grâce et la joignit à son chapeau. Le Roi a monté l'escalier de l'Hôtel de Ville : il était sans garde et entouré d'un nombre de citoyens qui le représentaient. Ils avaient tous l'épée à la main et ils faisaient sur sa tête un berceau de lames entrelacées », — la *Voûte d'acier*.

L'artiste a choisi le moment où Bailly, ayant Lafayette à son côté (1), après avoir fait quelques pas devant le Roi, arrive à la première marche du perron et, se retournant, offre à Louis XVI la cocarde nationale.

La composition, dans son ensemble, est simple et forte. Elle se divise essentiellement en deux groupes ; l'un noir, comprenant les hommes du tiers, c'est-à-dire les révolutionnaires, l'autre blanc et composé de gentilshommes qui accompagnaient le Roi. Entre les deux groupes, au centre de la toile, les deux protagonistes du drame, le Roi et Bailly. Il est difficile d'exprimer sa pensée avec plus de clarté, avec plus de concentration et dans une meilleure ordonnance. La composition ainsi formulée n'a besoin ni de titre ni d'explications : elle dit au premier coup d'œil tout ce qu'elle a à dire pour être comprise et donne, ainsi, l'impression d'un grand événement noblement raconté.

M. Jean-Paul Laurens a déjà montré au Panthéon, avec quelle ampleur facile il savait concevoir et exécuter des compositions de cette étendue. Il remue avec aisance les foules passionnées ; il est à l'aise devant la multitude qu'anime une même foi. Au Panthéon l'enthousiasme pieux ; à l'Hôtel de Ville l'enthousiasme révolutionnaire. Mais là s'arrête toute comparaison ; non pas que sa nouvelle œuvre ne renferme pas autant de qualités que celle qui l'a précédée, mais ces qualités sont autres. Les années de réflexion et d'étude ont modifié la

(1) C'est l'étude préparatoire pour la figure de Lafayette, que l'on trouve reproduite ici.



LAFAYETTE

Imp. Ch. Michaud

manière du peintre. Il regarde aujourd'hui la nature avec plus de sérénité; il a dépouillé son amertume première et les choses lui apparaissent plus tranquilles et plus lumineuses. Ce n'est pas un changement dans sa manière, c'est plutôt une autre manière de voir et de sentir.

Il n'y a pas à constater une fois de plus la vigueur picturale de J.-P. Laurens; ce point est acquis depuis le premier tableau qu'il a exposé. Mais il n'est pas inutile de revenir sur la science de composition que possède cet éminent artiste. Il garde, sur bien des peintres contemporains, l'avantage d'avoir compris que cette science est la condition fondamentale de toute peinture décorative, plus nécessaire que la perfection du dessin ou que l'éclat du coloris. C'est l'ossature de toute œuvre, sans laquelle rien n'a de raison pour exister. Sans elle, toutes les qualités d'un artiste, même génial, se tournent contre lui ; elles ne servent qu'à mieux mettre en évidence le vice radical de son ouvrage. Nous n'ignorons pas d'ailleurs que les écoles nouvelles ne font pas le moindre cas du talent de la composition auquel Benozzo Gozzoli, Signorelli, Léonard de Vinci attachaient une importance immense. L'École des Beaux-Arts elle-même, qui persistait à enseigner cette seule partie de l'art qui puisse s'enseigner, semble avoir renoncé à apprendre à ses élèves la composition comme elle a cessé de leur apprendre le dessin. Nous supplions, en désespoir de cause, les écoles nouvelles d'avoir quelque considération pour une science dont leurs maîtres faisaient tant de cas. Elles pastichent les Primitifs italiens avec le même sérieux que les romantiques pastichaient le moyen âge et que les classiques pastichaient les Romains ; nous les conjurons, puisqu'elles veulent nous rendre les Primitifs, de nous les rendre tout entiers.

GASTON SCHÉFER.





L'HIVER

L'hiver vient. Du fond des ténèbres,
De grands aquilons ont roulé.
Sous le ciel bas et désolé
Résonnent leurs plaintes funèbres.

Noirs cavaliers mystérieux,
Ils semblent lutter de vitesse,
Poussant le mal et la tristesse
Sous leurs galops impérieux.

Rien n'arrête la sombre meute.
Ils courent par vaux et par monts,
Crachant l'orage à pleins poumons
Et roulant dans un bruit d'émeute.

Leur râle aigu verse l'effroi.
Sinistres porteurs de message,
Ils vont prédisant, au passage,
Les temps de misère et de froid.

Place à ces prophètes sauvages !
Sur les plaines et sur les mers,
Ils répandent en glas amers,
L'alarme des prochains ravages.

Place, place aux vents, en tout lieu!
Car ils sont la horde éperdue
Qui vient, qui va, dans l'étendue,
Porter la colère de Dieu;

Et comme un souffle qui féconde,
Préparant la moisson des pleurs,
Semer le grain noir des douleurs,
Qui demain couvrira le monde!

VICTOR PITTIÉ.





CHRONIQUE



Une section consacrée aux diverses manifestations de l'art de la gravure vient d'être définitivement créée au musée du Luxembourg. Tous ceux qui estiment, — avec juste raison selon nous, — que le cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ne saurait faire double emploi avec un musée de la gravure contemporaine ni le remplacer, applaudiront à cette intelligente innovation destinée à prendre une importance considérable lorsque l'agrandissement, toujours espéré, des locaux affectés au musée des artistes vivants, le permettra. Pour le présent, en raison de la place tout à fait insuffisante dont la Conservation dispose, cette collection spéciale sera, jusqu'à nouvel ordre, conservée en des cartons pouvant être mis à la disposition des personnes qui en feront la demande. Mais le recrutement de cette section pourra s'opérer dès à présent pour l'avenir.

Le premier fonds de la collection a été formé par les acquisitions de l'État à l'exposition des peintres-graveurs de 1890, acquisitions dans lesquelles le comité consultatif des musées nationaux a fait choix de quarante-neuf estampes sur cent-dix proposées à son examen. Ces gravures comprennent des eaux-fortes de Bracquemond, des pointes-sèches de Mlle Mary Cassatt, des lithographies de John-Lewis Brown, de Chéret, des gravures sur bois de Lepère, etc.

L'Académie des Beaux-Arts a rendu sa décision dans le jugement du concours d'architecture pour le prix Achille Leclère, dont le sujet était : *Un musée de sculpture*. Le prix a été décerné à M. Belesta, élève de MM. André et Laloux.

L'élection d'un membre libre en remplacement de M. le baron Haussmann, décédé, a donné le résultat suivant : M. Alphand, ingénieur en chef de la ville de Paris, a été nommé, sur 40 votants, par 21 voix, contre 19 accordées à M. Duplessis, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale. La commission mixte, chargée de classer les candidats, avait présenté en première ligne M. Alphand, en deuxième ligne M. Duplessis.

Pour la nomination d'un membre dans la section de composition musicale, en remplacement de M. Léo Delibes, décédé, la section compétente présentait comme candidats : en première ligne M. Ernest Guiraud, en deuxième ligne, *ex æquo,* MM. Joncières et Paladilhe ; à cette liste l'Académie avait ajouté le nom de M. Pessard. Au premier tour de scrutin, M. Guiraud a été élu par 25 voix, sur 34 votants, contre 8 données à M. Paladilhe et 1 à M. Joncières.

Le classement des candidats au fauteuil de M. Meissonier, décédé, dans la section de peinture, a été fait comme suit, par la section compétente : en première ligne, M. Jean-Paul Laurens ; en deuxième, M. Jules Lefebvre ; en troisième, M. Edouard Detaille.

Le même jour, à la suite de ces opérations, le président a rappelé à la Compagnie la perte qu'elle venait de faire en la personne de l'un de ses membres libres, M. le prince Napoléon Bonaparte, et a levé la séance en signe de deuil.

Voici la liste des dix élèves admis au concours définitif pour le prix de Rome (architecture) : 1° MM. Chaussemiche, élève de MM. André et Laloux ; 2° Patrouillard, élève de M. Ginain ; 3° Recoura, élève de M. Pascal ; 4° Eustache, élève de M. Ginain ; 5° Heubès, élève de M. Pascal ; 6° Bertone, élève de M. Ginain ; 7° Deperthes, élève de MM. Deperthes et Ginain ; 8° Belesta, élève de MM. André et Laloux ; 9° Paul Normand, élève de MM. Normand, André et Laloux ; 10° Varcollier, élève de MM. Varcollier et Ginain.

Au Louvre, dans l'une des salles de la Colonnade, on vient d'exposer diverses peintures acquises récemment. Ce sont : le *Portrait de Mme Chalgrin*, par Louis David, légué par M. Horace-Paul Delaroche ; le *Portrait de Carle Vernet*, par Robert Lefèvre, légué par le même ; le *Portrait de J.-B. Isabey*, par Horace Vernet, don de Mme Levrat, née Isabey et de Mme Vve Eugène Isabey ; le *Marchand de pigeons*, par Hondius, acheté par l'Etat ; l'esquisse peinte d'un tableau qui se trouve dans l'église Saint-Roch, *Sainte Geneviève des Ardents*, par Gabriel-François Doyen, acheté par l'Etat.

Dans une vente récente, le musée du Louvre a fait l'acquisition au prix de 3,600 francs, des portraits de René d'Anjou, comte de Provence, duc

de Lorraine, roi de Naples et de Sicile, et de sa seconde femme, Jeanne de Laval. Ces deux curieux portraits furent donnés par le roi René à Jean de Matheron, son « bon compère » ; ils étaient demeurés dans la famille des Matheron, d'Aix-en-Provence, jusqu'en ces derniers temps. Mme la comtesse de Saint-Pons, dernier descendant de la famille Matheron, les avait cédés à M. Chazaud, et c'est dans la succession de celui-ci qu'ils se trouvaient. Dans son précieux ouvrage, intitulé *les Rues d'Aix*, Roux-Alphéran a donné sur ces portraits les renseignements suivants :

« De tous les titres qu'avait portés successivement cet illustre habitant d'Aix (Jean de Matheron), celui qui doit frapper le plus ses descendants est, évidemment, la qualité de *son bon compère* que lui donnait le roi René. Ce prince avait tenu sur les fonts baptismaux René Matheron, fils de Jean, et c'est peut-être à cette occasion qu'il fit présent à celui-ci de son portrait et de celui de Jeanne de Laval, sa seconde femme. Ces portraits, conservés religieusement de génération en génération, dans la famille de Matheron, ont été peints par le roi René lui-même sur des tablettes de bois qui s'ouvrent et se ferment en forme de livre. Ils sont encore dans le même sac de velours cramoisi qui les renfermait lorsque le bon roi les donna à son compère. D'un côté, est le portrait de René, coiffé d'une barette de velours noir; son manteau est d'un brun foncé, fourré de pelleterie de même couleur, et la pelleterie lui forme une espèce de fraise autour du col. Sur sa poitrine est l'image de saint Michel, suspendue à un collier de coquilles, et il tient dans ses mains un chapelet à grains cylindriques. En regard de ce portrait, on voit celui de Jeanne de Laval, vêtue de noir, ayant sur la tête un bonnet d'étoffe de soie noire, dont les deux côtés pendent sur les épaules. Ce précieux monument de l'affection du bon roi René pour son compère est dans un très bel état de conservation, qui atteste le soin qu'en ont toujours eu les descendants de Matheron et qui les honore. La couverture en est parsemée de fleurs de lis d'or, peintes sur un fond d'azur. Au milieu s'élève une tige de lis blanc, avec cette devise plusieurs fois répétée : *Ditat servata fides* ».

Le musée du Luxembourg vient d'être mis en possession du *Portrait de Mme Rattier*, par Charles Jalabert, faisant partie d'un legs d'œuvres d'art fait aux musées nationaux par M. Paul Rattier, décédé l'an dernier.

Mme Delaplanche, veuve du sculpteur mort récemment, vient d'offrir au même musée un buste de femme, en marbre, œuvre de son mari.

Le buste en marbre, par Falguière, de la baronne Daumesnil, veuve du célèbre général et fille de Garat, offert par sa petite-fille la vicomtesse Thérèse de Clairval, née Morizot, vient d'être attribué au musée du Luxembourg. La baronne Daumesnil fut surintendante de la maison de la Légion d'honneur à Saint-Denis.

Le conseil supérieur des Beaux-Arts a été constitué, pour l'année 1891, ainsi qu'il suit :

Président : M. Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; vice-président : M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts.

Membres de droit : MM. Poubelle, préfet de la Seine ; comte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts ; Kaempfen, directeur des musées nationaux ; Comte, directeur des bâtiments civils et des palais nationaux ; Eugène Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'enseignement du dessin ; Paul Dubois, membre de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ; Ambroise Thomas, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation ; Antonin Proust, député, président de la commission des monuments historiques ; Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs ; Etienne Arago, conservateur du musée national du Luxembourg ; Bailly, membre de l'Institut, président de la Société des artistes français ; G. Hecq, chef du secrétariat des Beaux-Arts au cabinet du ministre ; Ed. Bigard-Fabre, chef du bureau des travaux d'art, des expositions et des manufactures nationales ; Crost, chef du bureau de l'enseignement et des musées.

Membres nommés annuellement : MM. Berthelot, de Rozières, Bardoux, Adrien Hébrard, Jules Ferry, sénateurs ; MM. Jules Roche, ministre du commerce, Spuller, Edouard Lockroy, députés ; MM. Bonnat, J. Breton, Gérôme, Lenepveu, Delaunay, membres de l'Institut, artistes peintres, et Puvis de Chavannes, artiste peintre ; MM. Barrias et Chapu, membres de l'Institut, artistes sculpteurs ; MM. E. Bœswilwald et Ch. Garnier, membre de l'Institut, architectes ; M. L. Flameng, graveur ; M. Massenet, membre de l'Institut, compositeur de musique ; M. Renan, membre de l'Académie française ; MM. Heuzey et Georges Perrot, membres de l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; Tétreau, président de section du conseil d'État ; Galland, membre de la commission de perfectionnement de la manufacture nationale de Sèvres ; Bouilhet, représentant les arts appliqués à l'industrie ; Fannière, représentant les arts appliqués à l'industrie ; Fourcaud (de), critique d'art ; Alexandre Dumas, membre de l'Académie française ; Paul Mantz, ancien directeur général des Beaux-Arts ; L. Legrand, ministre plénipotentiaire ; Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts ; L. Gonse, critique d'art ; G. Lafenestre, professeur à l'école du Louvre ; J.-P. Laurens, membre de la commission de perfectionnement des Gobelins ; Gruyer, membre de l'Institut, inspecteur principal des musées ; Yriarte, inspecteur des Beaux-Arts ; Cernuschi, collectionneur.

Dans la première réunion du conseil supérieur, ainsi constitué, M. Bourgeois qui présidait a exposé les diverses questions qu'il y avait

lieu d'étudier. Ce sont celles sur lesquelles, lors de la discussion du budget des Beaux-Arts à la Chambre des députés, des critiques ont été soulevées : modification des statuts qui régissent l'Académie de France à Rome, question de l'admission des femmes à l'enseignement de l'école des Beaux-Arts, réformes à introduire dans les errements suivis jusqu'à présent pour le choix des modèles dans les manufactures nationales, enfin revision de la législation qui régit les musées. Sur ce dernier point, le ministre estime que l'État n'est pas suffisamment armé pour obliger les villes à isoler leurs musées et à les préserver ainsi de voisinages dangereux pour la sécurité et la conservation des œuvres qu'ils renferment.

Se fondant sur cet ordre d'idées, le ministre a proposé au conseil de se diviser en commissions correspondant à chacun de ces objets. Cette proposition a été acceptée, et le conseil a nommé quatre commissions : la commission des manufactures nationales, présidée par M. Berthelot ; celle de l'Académie de France à Rome, présidée par M. Jules Ferry ; celle de l'enseignement des femmes à l'école des Beaux-Arts, présidée par M. Spuller; enfin la commission des musées, présidée par M. Jules Ferry.

A la suite du rattachement au ministère des Travaux publics, de la direction des bâtiments civils, M. Yves Guyot, ministre des Travaux publics, a institué, ainsi que cela existait dans la période de 1876 à 1881, une commission supérieure des palais nationaux et civils, qui se compose de MM. Boulanger, Bardoux, Tirard et Tolain, sénateurs ; Burdeau, Casimir Périer, Clémenceau, Delmas, Deschanel, Folliet, Hubbard et Pichon, députés ; Picard et Tétreau, conseillers d'État ; Lenepveu et Roll, artistes peintres ; Dalou et Dubois, artistes sculpteurs ; le directeur général de l'enregistrement, le directeur général des travaux de Paris, le directeur général des Beaux-Arts, les directeurs du ministère des travaux publics et les quatre inspecteurs généraux des bâtiments civils.

Le décret par lequel cette commission est constituée est accompagné d'un rapport au président de la République, où le rôle de la commission est défini par M. Yves Guyot. Elle donnera son avis sur les questions de principe, telles que celles relatives à l'opportunité des grands travaux réclamés par les administrations, les départements ou les villes, à l'emplacement à choisir pour les édifices à construire, à l'affectation totale ou partielle des monuments ou palais à un service nouveau, enfin aux nombreuses difficultés administratives ou financières que peuvent soulever l'entretien et les grosses réparations des bâtiments civils et des palais nationaux, l'entretien et l'emploi du mobilier national.

Un second décret a trait au conseil général des bâtiments civils qui n'avait jamais été constitué que par arrêté ministériel et qui aurait désor-

mais sa composition et ses attributions réglées par décret. « J'ai pensé, dit le ministre, dans son rapport au président de la République, qu'à côté des inspecteurs généraux, membres permanents, il convenait d'y faire une part plus large à l'élément temporaire, de façon à pouvoir faire successivement appel aux lumières des représentants les plus autorisés des différents services publics et, le cas échéant, de l'architecture privée. »

Le conseil général des bâtiments civils est composé : du directeur des bâtiments civils et des palais nationaux et de quatre inspecteurs généraux des bâtiments civils, membres permanents ; de six architectes qui sont renouvelés par moitié tous les deux ans, au commencement de chaque année ; ceux qui ont fait partie du conseil ne peuvent y rentrer qu'après deux années écoulées. Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome qui ont fini leur stage assistent aux séances du conseil en qualité d'auditeurs pendant deux années. Ils peuvent être adjoints aux membres du conseil pour l'étude des affaires qui leur sont soumises.

Les membres du conseil général des bâtiments civils sont nommés par arrêté ministériel.

Les inspecteurs généraux atteints par la limite d'âge et nommés inspecteurs généraux honoraires peuvent continuer à assister en cette qualité aux séances du conseil.

Le conseil est appelé à donner son avis sur les projets d'architecture qui lui sont soumis par les diverses administrations de l'État, des départements et des communes. En outre, sur la demande des ministres compétents, il donne son avis sur les pourvois formés devant le conseil d'État ou les conseils de préfecture. Il examine les plans généraux d'alignement des villes, les plans partiels pour la formation des nouvelles rues, places et promenades, ainsi que les difficultés qui surviennent entre les administrations locales, les architectes et les entrepreneurs au sujet de la rédaction des projets, de l'exécution des travaux, des règlements de comptes, de l'interprétation des marchés, etc. Enfin, il peut être appelé à juger les concours ouverts par les administrations pour l'exécution des projets d'édifices publics et à donner son avis sur les projets de monuments à ériger sur les places publiques.

Dans la première séance tenue par la nouvelle commission, le ministre, après avoir adressé quelques paroles de bienvenue aux membres qui la composent, a rappelé l'état dans lequel se trouvent plusieurs de nos monuments publics et insisté sur la nécessité de pourvoir à leur entretien ; il a passé ensuite en revue les divers travaux inachevés, qu'il importerait de terminer, et mentionné les projets à l'étude. Un échange d'idées a eu lieu entre divers membres de la commission, notamment à propos du palais d'Orsay, du Louvre, de Versailles, de l'École polytechnique, de la Bibliothèque nationale, du Conservatoire des arts et métiers. Puis il a été décidé

que des sous-commissions spéciales seraient chargées de se rendre sur place et de présenter ensuite des rapports à la commission plénière, qui établira entre les diverses propositions un classement par degré d'urgence.

M. Yves Guyot a profité de l'occasion pour faire savoir à la commission qu'il venait de reconstituer le conseil général des bâtiments civils où il fait entrer, comme membres temporaires, MM. de Joly, architecte de la Chambre des députés, Bouvard, architecte en chef de la ville de Paris, Marcel Lambert, architecte du palais de Versailles, et Paulin, architecte des ministères de l'intérieur et des travaux publics.

M. Yves Guyot vient également de prendre un arrêté aux termes duquel les quatre inspecteurs généraux des bâtiments civils formeront désormais un comité délibérant sous sa présidence ou sous celle du directeur, et chargé de donner un avis sur toutes les questions se rapportant aux nominations et à l'avancement du personnel d'architecture.

M. Ernest Hébert, directeur sortant de l'Académie de France à Rome, vient d'être nommé, par le roi d'Italie, commandeur de l'ordre des Saints-Maurice-et-Lazare.

M. Léopold Bernstram, statuaire russe, est nommé chevalier de la Légion d'honneur.

La Chambre des députés vient de rentrer en possession du tableau peint par Alexandre Hesse, *Mirabeau répondant au marquis de Dreux-Brézé, à la séance du 23 juin 1789*, qui avait été envoyé, à titre de dépôt, en 1864, au musée d'Amiens. Sur le rapport fait à la commission de comptabilité, par M. Noël Parfait, cette toile, originairement faite pour décorer la salle des séances, a été revendiquée par la Chambre, et placée provisoirement dans la salle Casimir-Périer. A la rentrée, les députés auront à apprécier l'emploi définitif qui pourra être fait de l'œuvre d'Alexandre Hesse.

Un dessin de Léon Coignet, reproduisant son célèbre tableau, *Le Tintoret peignant sa fille morte*, a été offert à la ville de Paris par Mme veuve Coignet.

Le Conseil municipal de Paris a voté une somme de 60,000 francs pour l'acquisition d'une collection de 160 tableaux se rapportant à l'histoire de Paris et provenant de la succession de M. Baur. Toutes les toiles qui la composent sont loin d'avoir une grande valeur artistique, mais elles

constituent un ensemble curieux qui aidera à faire connaître le Paris d'autrefois. Cette collection figurera dans le musée Carnavalet.

Le jury qui aura pour mission de juger le concours musical de la ville de Paris, doit se composer de six membres élus par les concurrents et de huit membres nommés par le Conseil municipal. Ces derniers sont MM. Hattat, Levraud, Boll, Caron et Despatys, conseillers municipaux, Lamoureux, Wilder et Colonne, M. Ch. Longuet est élu juré suppléant.

On annonce que dans sa dernière session, le conseil municipal de Nancy a accepté le legs de 50,000 francs fait par le fils du célèbre dessinateur J.-J. Grandville, à charge par la ville d'ériger un buste à la mémoire de son père. Ce buste, en marbre, sera vraisemblablement placé dans la cour de l'ancienne université.

A la suite d'une étude publiée par *l'Artiste* (livraisons d'octobre, novembre et décembre 1890), sur *les Chénier*, dans laquelle notre collaborateur, M. Achille Rouquet, exprimait le vœu qu'un monument fût élevé à la mémoire d'André Chénier, à l'occasion du centenaire de sa mort, un comité vient de se former dans ce but à Carcassonne, d'où la famille Chénier est originaire. C'est dans cette ville qu'André Chénier a passé une partie de son enfance, ainsi que son frère Marie-Joseph, chez une sœur de leur père.

Le Conseil municipal de Carcassonne, sur la proposition de M. André Maure, adjoint, a voté une somme de deux mille francs pour contribuer à la souscription qui vient d'être ouverte afin de réaliser ce projet.

Un journal parisien, *le Courrier français*, vient d'organiser une nombreuse et curieuse exposition de dessins originaux, dans le jardin d'hiver de l'Elysée-Montmartre, transformé ainsi en une série de petits salons fort attrayants. C'est comme le Théâtre-Libre de l'art. Rien de banal, de convenu ni d'apprêté. Les anciens moules-à-gaufres de l'illustration routinière ont été brisés, le vieux jeu aboli : c'est la vie prise sur le fait avec la plus clairvoyante sincérité, et caractérisée avec la plus piquante fantaisie, avec l'esprit le plus clairvoyant, et parfois même l'imagination la plus échevelée, la plus osée. Les jeunes dessinateurs du *Courrier français*, dans ces mille compositions dont quelques-unes sont de purs chefs-d'œuvre du genre, ont dépensé des trésors de verve et d'observation. Voici le subtil et curieux Willette, ce « petit-fils de Watteau », comme on l'a déjà qualifié, et qu'il faut citer au premier rang, car presque tous les autres exposants pro-

cèdent manifestement de sa manière; Henri Pille et sa fine bonhomie, Heidbrinck et ses visions de peintre-poète, Louis Legrand et ses vigoureuses évocations de la nature vraie, Forain et son impitoyable ironie, Uzès, Quinsac, Faverot, Zier et combien d'autres qui pourraient faire envie aux plus réputés!

Annonçons l'apparition récente d'une publication hebdomadaire, sous ce titre: *Le Palais-Royal*, *revue historique*, *anecdotique*, *illustrée*, dont le but est de créer un mouvement en faveur de ce quartier de Paris, qui fut autrefois « le cœur de la ville » et qui, par un étrange caprice de la vogue est aujourd'hui singulièrement délaissé. « Ce caprice passera, comme tous les caprices, et la vogue d'autrefois renaîtra, l'un de ces jours », déclare M. Philibert Audebrand dans un article où il explique le but de ce journal. C'est ce que nous souhaitons aussi, en toute sincérité.

Une nouvelle série de représentations lyriques est donnée actuellement au théâtre de Monte-Carlo, avec le concours de M. Jean de Reszké, de Mmes Nordica et Deschamps-Jéhin. *Roméo et Juliette* a été joué devant une salle très élégante, où l'on remarquait le prince et la princesse de Monaco et toute la colonie en déplacement sur le littoral. On n'a cessé de fêter les interprètes du chef-d'œuvre de Gounod et, en particulier, Jean de Reszké qui s'est montré, comme toujours, chanteur et comédien accompli. Mme Nordica, dans le rôle de Juliette, a été couverte de fleurs et de bravos. MM. Fonty, Cazeneuve, Mmes Perretti et Toudouze complétaient cet excellent ensemble.

La représentation de *Carmen* n'a pas eu moins de succès ; le chef-d'œuvre de Bizet n'avait, du reste, jamais été chanté, même à Paris, avec un ensemble aussi parfait : M. Jean de Reszké a remporté un véritable triomphe dans le rôle de don José, Mme Deschamps-Jéhin a été incomparable dans le personnage de Carmen.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



BARBEY D'AUREVILLY CRITIQUE



Les mobiles qui poussent les hommes à se vouer à la carrière littéraire sont variés et complexes, si bien qu'on peut dire à juste titre qu'il en existe presque autant que d'écrivains; ils peuvent néanmoins être rangés en catégories et sont susceptibles de classement. Parmi ceux qui tiennent la plume, il en est qui demandent aux lettres et attendent des efforts qu'ils leur consacreront la renommée et l'illustration inséparables d'une complète réussite : il leur est doux de penser qu'un nom jusqu'alors obscur triomphera pour un temps de cette obscurité même et qu'à l'heure de la mort ils ne se trouveront point plongés dans le gouffre noir aux bords duquel notre imagination s'arrête confondue; grande et légitime ambition, puisqu'après tout elle n'est qu'une forme et une forme supérieure de cet instinct de vie et de conservation, propre à tout être, et qu'elle se manifeste à nous, accompagnant les plus hautes tentatives du génie humain. D'autres ne voient dans la carrière des lettres qu'un moyen d'atteindre aux honneurs et aux titres, récompense et sanction des efforts individuels, qu'on retrouve dans toute société organisée. Ceux-là

sont les moins nobles, car leurs efforts ne peuvent être purs d'éléments étrangers à leur art, l'art n'étant à leurs yeux qu'un « moyen de parvenir ». C'est chez eux qu'on voit ces compromis avec la conscience et ce qu'on a si justement appelé « l'honnêteté littéraire », ces ménagements habiles de l'opinion dont ils ont besoin, ces procédés et cette tactique qui constituent une science véritable et suppléent le plus souvent à la valeur personnelle; ils sont aussi les moins remarquables, car l'individualité réelle ne s'accommode point de ces compromissions et la haute personnalité répugne à tous ces agissements; pour heureux, certes ils le sont, n'ayant point souci de l'idéal et ne visant qu'aux titres qui en imposent au vulgaire. Ce que ces titres cachent souvent de médiocrité intellectuelle et d'insuffisance foncière, il est presque banal de le dire et pourtant il faut le dire. J'ai hâte d'arriver à la troisième et dernière classe d'écrivains : à ceux-là nous réservons nos respects et notre admiration; car ce sont les artistes sincères, ceux qui n'ont souci que de leur art et de leur pensée. Le nombre assurément n'en est pas grand, mais il suffirait qu'un seul eût existé pour créer le genre et, Dieu merci, nous n'en sommes pas là !

« Dédaigneux des croix, des titres et des académies » comme le docteur Larivière de *Madame Bovary*, ils vont droit devant eux, méprisant l'opinion ou du moins ne lui sacrifiant jamais leurs croyances; ayant de grandes amours, ils ont aussi de grandes haines, car l'une des deux choses ne va pas sans l'autre; quant au succès, rarement ils le connaissent de leur vivant, mais le temps se charge de les mettre à leur véritable place, et leur réputation va grandissant, gage de la solidité de leur œuvre.

De ce nombre est assurément Barbey d'Aurevilly, car il faut bien prononcer un nom, et c'est de lui que nous voulons ici parler, à propos du douzième tome de la série de ses œuvres critiques. Peut-être certaines personnes trouveront-elles ce préambule hors de propos, sa personnalité hautaine et légèrement acerbe ayant suscité de violentes rancunes. Et pourtant à qui mieux que lui pourrait-il s'appliquer, lui qui eut « cette force de dédain de l'opinion qui lui a permis de ne jamais abdiquer devant le goût du public »? Je n'ai point l'intention de juger son œuvre d'ensemble : la chose d'ailleurs a été faite. Je voudrais seulement, à propos de ce livre récemment paru et qui contient ses études de littérature étrangère, montrer ce

que peut être la critique et ce qu'elle a été pour cet esprit si personnel et si curieusement original.

Ce livre contient des études sur les plus illustres des écrivains étrangers : Shakespeare, Sterne, Byron, Gœthe, H. Heine, Lessing, Edgar Poë. Etudes ! est-ce là le mot qui convient ? Il est certain qu'un lecteur, ignorant la nature de Barbey d'Aurevilly et prenant le volume sur son titre dans l'attente qu'il y trouvera des jugements d'ensemble sur ces grands hommes, risquera fort d'être déçu. Ce n'est point ainsi que procède l'auteur : le morceau sur Shakespeare, par exemple, a soixante-dix pages et il n'y est guère parlé que du *Roméo et Juliette*, du *Roi Lear*, et d'*Henri V*. Mais comment en est-il parlé ? Telle est la question. Y répondre sera analyser l'esprit même de Barbey d'Aurevilly en ce qui touche la critique.

La critique n'est jamais pour lui qu'une occasion de manifester son intense personnalité, de nous dévoiler ses amours et ses haines, en un mot de nous révéler les faces diverses de son talent. Personne moins que lui n'est capable de se dépouiller pour une heure de son individualité et de s'efforcer à revêtir un caractère impersonnel. On conçoit aisément les avantages et les dangers d'un pareil tour d'esprit : les avantages d'abord, car lorsqu'une œuvre convient à son tempérament, lorsqu'elle cadre avec l'idéal qu'il s'est fait de la poésie ou du roman, du théâtre ou de la critique, c'est merveille de le suivre dissertant à son sujet; il apporte dans la discussion des vues ingénieuses, des pensées profondes, merveilleusement originales, telles en un mot que sur le sujet le plus rebattu et le plus usé il a de ces trouvailles qui vous enchantent, trouvailles d'idées et trouvailles de forme. Comme toutes les choses vraiment neuves et originales, elles nous paraissent simples une fois découvertes et nous sommes étonnés de n'y avoir pas songé avant lui. Nul n'excelle comme Barbey d'Aurevilly à rajeunir un sujet et à le présenter sous une forme inattendue. Vous sentez déjà la contre-partie et, comme on dit aujourd'hui, la rançon d'un semblable talent; elle est tout entière dans l'impossibilité pour lui de se plier à certaines exigences critiques et de s'arrêter avec sympathie devant une nature d'écrivain hostile à la sienne.

Il est aussi intransigeant dans ses haines que dans ses amours et par là se montre l'antipode des critiques modernes, qui ont poussé jusqu'au charlatanisme l'art d'admirer et de concilier les points de

vue contradictoires. La souplesse d'esprit inhérente à ceux-ci dut souvent lui paraître étrange, pour ne pas dire plus, et lui inspirer de ces « superbes colères vert-pâle auxquelles il était sujet », comme celles qu'il attribue à son poète favori, lord Byron. Si je voulais résumer d'un mot sa nature, je dirais qu'il est par essence un critique « dogmatique », par opposition à ces critiques imbus de dilettantisme qui excellent à se figurer les états d'esprit les plus opposés au leur.

Les dangers d'un pareil tempérament sont nombreux et faciles à comprendre. C'est d'abord l'exagération, poussée jusqu'au paradoxe, de ses idées personnelles, partant l'injustice et l'injustice la plus flagrante à l'égard d'écrivains dont la nature lui déplaît. Quand il est lancé à fond dans une idée, rien ne saurait l'arrêter, et il la pousse jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes : nous aurons occasion de vérifier cette tendance à propos de Gœthe. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait soulevé, dans sa carrière d'écrivain, plus d'hostilité que de sympathie ; le goût public en effet s'accommode mal de ces véhémences et de ces audaces. Nous nous efforcerons pour notre part, tout en les regrettant, d'expliquer en quoi elles étaient inévitables et doivent nous paraître la rançon nécessaire de son talent.

Le morceau, ou plutôt la série de morceaux qui ouvre le livre, est consacrée à Shakespeare. Ils ont été écrits autrefois, lors de l'apparition des volumes de la traduction de François-Victor Hugo. Ce ne sont pas, je le répète, des études d'ensemble sur Shakespeare, mais plutôt, à propos de cette traduction, des idées et des sensations d'artiste, jetées au hasard, sans ordre ni méthode, quoique toujours lumineuses et merveilleusement appropriées aux sujets. L'âme de Shakespeare allait à son âme, car ainsi qu'on l'a fait remarquer, Barbey d'Aurevilly « est, au plus beau et au plus exact sens du mot, un poète, un créateur. Même sa poésie est aussi voisine de celle des Anglais que sa Normandie est voisine de l'Angleterre ». Aussi écoutez-le quand il parle de Shakespeare et du plus pur chef-d'œuvre de Shakespeare, le *Roméo et Juliette*. En quatre pages il le dresse devant nous dans son inaltérable jeunesse, personnages principaux et figures accessoires. Il a de ces trouvailles d'idées, de ces inventions de forme qui appartiennent aux seuls poètes et leur suggèrent, quand ils parlent de leurs devanciers, des images aussi ravissantes que celles des maîtres qu'ils étudient. A propos du *Roméo* et de l'époque

probable à laquelle fut composé le drame de Shakespeare, il écrit cette page de prose délicieuse comme un couplet de pure poésie : « C'est Hazlitt qui le premier, dans cette absence d'ordre chronologique, affirma que *Roméo et Juliette* devait être une des pièces de la jeunesse de Shakespeare. Mais si c'est là plus qu'une manière de dire pour exprimer vivement l'éclat juvénile et la suavité de cette œuvre dont le coloris n'a pas plus vieilli que l'aurore, si le mot de Hazlitt a la prétention d'être précisément la date qui manque et l'éclair qui nous l'apporte, je repousse ce mot qui fait le sagace et qui n'a pas de profondeur. La jeunesse des grands poètes ne se compte pas aux boucles brunes de leurs chevelures, mais aux forces parfois tardives de leur pensée. C'est quand ils sont le plus en possession de leur pensée qu'ils sont le plus jeunes, les grands poètes ! Et Milton avec ses yeux devenus deux trous d'ombre sous son front blanchi, est plus jeune certainement pour créer et chanter son Eve que quand l'Italienne qui passait s'arrêta pour le voir dormant sur le gazon, plus beau aux rayons du soleil que l'Endymion antique aux molles clartés de la lune, et qu'elle lui laissa les vers charmants écrits sur ses tablettes : « *Occhi, stelle mortali si chiusi m'uccidite, aperti, che farete?* « Yeux, étoiles mortelles, si fermés vous me tuez, ouverts que « feriez-vous ? »

Après la grande figure de Shakespeare apparaît la non moins grande et non moins haute figure de Gœthe, celui qu'on a appelé « le Shakespeare du XIXe siècle », ce dont Barbey d'Aurevilly demande bien pardon à Shakespeare. Il n'admet pas, en effet, que l'on puisse comparer ces deux hommes, ni qu'on les mette sur le pied d'égalité. Gœthe, le Shakespeare du XIXe siècle ! il faut s'expliquer à ce sujet. Certes, si l'on entend par là que Gœthe a été un poète, je veux dire un créateur d'âmes analogue à Shakespeare, Barbey d'Aurevilly a raison et la dénomination ne peut être maintenue ; mais si l'on veut simplement indiquer la place qu'occupe Gœthe dans l'histoire littéraire des temps modernes et l'influence qu'il a exercée sur la marche des idées, il convient de lui donner tort et l'appellation de Shakespeare moderne se justifie surabondamment pour expliquer sa grandeur. Voilà ce que n'a pas compris Barbey d'Aurevilly, ce que d'ailleurs il ne pouvait comprendre et ce qui l'a rendu injuste à l'égard de Gœthe. Nous disons qu'il ne pouvait le comprendre et voici pour-

quoi : il existait une étrange dualité dans le génie du poète allemand : à côté du héros littéraire, du créateur qui, s'il n'est pas l'égal de Shakespeare, n'en reste pas moins très grand, il y avait le savant, l'intelligence ouverte à toutes les manifestations de la pensée humaine et curieuse de toutes ces manifestations. La science n'était pas l'affaire de Barbey d'Aurevilly ; il n'est donc pas surprenant que cette face du génie de Gœthe l'ait trouvé rebelle à la sympathie et lui ait gâté en quelque manière le poète. Cette universalité, cette compréhension merveilleuse qui nous apparaît comme un exemple presque unique dans l'histoire de la pensée humaine lorsque nous lisons la *Correspondance de Gœthe et de Schiller*, et surtout les *Conversations de Gœthe avec Eckermann*, inquiétaient et déroutaient Barbey d'Aurevilly, et je ne serais pas surpris qu'il eût trouvé, comme Alfred de Musset, que c'était là du « temps perdu ». S'il ne l'a pas écrit, du moins a-t-il dû le penser.

Sans nous expliquer sur cette question, ce qui ne rentrerait pas dans le cadre de notre sujet, quelque importante qu'elle puisse être, et sans prendre parti, il est intéressant de la poser puisqu'elle éclaire d'une vive lumière un point d'histoire littéraire : ce qui distingue notre moderne littérature, c'est la place considérable qu'y occupe, sinon l'esprit scientifique à proprement parler, tout au moins l'esprit philosophique se rattachant intimement aux sciences ; il est indéniable qu'il y a eu là un rapport nouveau, une influence exercée même sur les « purs artistes » ; seuls, quelques-uns y ont résisté, et Barbey d'Aurevilly est du nombre. Constater la chose, n'est-ce pas expliquer son antipathie pour Gœthe qui a été l'un des premiers et des plus complets représentants de cette tendance ? Il est curieux de noter cette antipathie et de voir comment elle se manifeste. L'étude que contient le volume de littérature étrangère a été écrite à propos de la publication des lettres inédites de Gœthe publiées par Kestner, sorte d'autobiographie du poète allemand et de complément à l'histoire intime de sa jeunesse qui fut expliquée dans *Werther*. Barbey d'Aurevilly s'indigne d'y trouver une nouvelle preuve de l'intellectualité de Gœthe et de ce fait certain que tout phénomène de sensibilité était pour lui l'occasion d'une œuvre littéraire. Il regrette cette tournure d'esprit du poète allemand et en conclut que *Werther* est « un livre faux et platement bourgeois ». Il en arrive à lui reprocher ce qui fut la

cause même de sa grandeur et ce qui restera son plus légitime sujet de gloire : « Gœthe, dit-il, est un de ces esprits inventeurs qui sont soumis aux lois d'une organisation despotiquement intellectuelle. Les faits de la sensibilité humaine n'ont jamais existé pour lui que comme un thème intérieur sur lequel son intelligence exécutait ses fantaisies et bâtissait ses créations. La pensée et l'art étaient pour lui plus que la vie ». C'est là merveilleusement définir Gœthe et résumer sa philosophie la plus intime. N'est-il pas intéressant de la voir résumée à nouveau cette même philosophie, près d'un demi-siècle après la mort de Gœthe, par un autre grand artiste, intellectuel comme lui et pour qui l'art fut plus que la vie : « Si les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses y compris votre existence ne vous semblent pas avoir d'autre utilité,... lancez-vous, publiez ! » Toute la théorie de la création poétique est dans cette phrase de Gustave Flaubert, les plus grands écrivains l'ont magnifiquement démontré.

En jugeant ainsi Gœthe, Barbey d'Aurevilly le glorifie donc indirectement à nos yeux. Il nous fournit des raisons de l'admirer davantage en prétendant diminuer son génie : voilà le paradoxe. Suivons-le plus loin, dans le jugement qu'il porte sur les « femmes de Gœthe » et nous arriverons à l'injustice. Pour lui les femmes de Gœthe n'existent pas et le grave reproche qu'il leur adresse est de représenter le type allemand et non le type humain. Injustice flagrante et, je l'avoue pour ma part, incompréhensible, venant d'une intelligence de poète et de créateur comme l'était Barbey d'Aurevilly. C'est assurément une des plus grandes erreurs du livre que d'avoir méconnu la « grâce innommable » de cette créature immortelle qui s'appelle la « petite Marguerite aux mains rouges ». A tous ceux qui l'ont aimée, dès leur adolescence, de cette tendresse pure et profonde que les cœurs artistes vouent à ces nobles figures qui sont les créations des poètes, à tous ceux qui ont chéri en elle non point la femme allemande, mais la femme éternelle en ce qu'elle a de plus confiant et de plus faible, j'en appelle de ce jugement et je leur demande si celle-là n'a point pris place dans leur pensée à côté des plus touchantes figures de Shakespeare, cette Marguerite du poète allemand, non point la Marguerite sur qui les compositeurs d'opéra ont porté une main profane, mais la

Marguerite originale, telle qu'elle sortit du cerveau de son créateur, la Marguerite de Gœthe ! Ici encore, comme pour le *Werther*, Barbey d'Aurevilly nous donne les raisons de l'aimer en la définissant : « Qu'elle soit ignorante ou cultivée, passionnée ou vertueuse, la femme, chez Gœthe, ce n'est jamais que l'éternelle candeur allemande, cette candeur qui nous plaît à nous autres Français, parce qu'elle nous change et contraste avec nos faiseuses d'additions et de soustractions en amour ! La femme allemande dans sa simplicité, dans son éternelle facilité à croire, la femme allemande née plus séduite que les autres femmes ! » C'est par là qu'elle vivra la Marguerite de Gœthe, n'étant point restée un type allemand, mais s'étant élevée à la hauteur d'un type humain !

Avec Henri Heine nous revenons aux amours de Barbey d'Aurevilly. Aussi avec quelle autorité il en parle, et quel magnifique éloge il fait de son génie ! A vrai dire, il ne lui reproche qu'une chose, c'est d'avoir contribué à la gloire de Gœthe. Pour ce qui est des qualités les plus intimes de son âme, il les explique et les met en lumière avec la puissance de verbe qui lui est propre. Une page de Barbey d'Aurevilly ne se reconnaît-elle pas à ce quelque chose de fier et d'arrogant parfois, de dogmatique et de légèrement hautain qui n'admet pas la réplique ? Il analyse les éléments qui composaient cette âme si rare, mystérieusement voilée par l'ironie moqueuse. Il dit sa tendresse et sa divine mélancolie, sa spiritualité toute moderne et surtout ce sublime ennui des grands poètes, prenant sa source dans les plus hautes aspirations au bonheur qui toujours leur échappe ! Ce bonheur à jamais insaisissable dans sa totalité, incompréhensible pour les âmes non poétiques, ils en aspirent quelques effluves comme d'un flacon contenant un précieux parfum, dans la beauté d'une femme qui passe, dans le ravissement d'une extase momentanée, et ces minutes trop brèves ne leur font sentir que plus rudement les approches de la Réalité ! D'où la tristesse et l'ineffable ennui résultant du contraste de la vie elle-même et du rêve qu'ils s'en sont fait. La plupart en gardent une irrémédiable mélancolie. Certains s'y sont laissé prendre au point de ne plus même la distinguer la divine tendresse de Heine, et de méconnaître ainsi l'essence même de son âme. Barbey d'Aurevilly ne pouvait s'y tromper et c'est avec le mépris superbe du vrai poète qu'il écarte et rejette le voile : « Cet

Hamlet de la poésie douloureuse du XIXe siècle a eu le cœur d'abandonner sa pâle Ophélie qui n'était malade et un peu folle que d'amour, pour une folle complète, la philosophie athée des universités allemandes, pour l'affreux squelette vide de la logique d'Hegel le fossoyeur.... Ah ! certes il fallait qu'il eût, comme on dit, la poésie furieusement chevillée dans l'âme, pour que l'effroyable philosophie à laquelle il s'est livré ne l'en ait pas arrachée ! »

Aussi avec quel bonheur il y revient, à cette poésie qu'il aime d'une inaltérable tendresse, quand il la trouve chez H. Heine ou chez Byron, pure de tout élément étranger, élément scientifique, philosophique ou politique, quand il la trouve telle qu'il estime qu'elle doit être pour constituer cette aristocratie intellectuelle dont il est, lui Barbey d'Aurevilly, un des représentants les plus fiers et les plus intransigeants ! Comme il oublie alors le polémiste, le journaliste, le voltairien qui n'était que l'enveloppe de Heine, pour s'arrêter avec amour au poète allemand qu'était Heine lui-même, à l'auteur de l'*Intermezzo*, du *Livre de Lazare*, d'*Almansor* et de tant d'autres chefs d'œuvre ! Avec quelle noblesse et quelle fierté il précise le rôle du poète dans la société et montre sa supériorité sur tout ce qui l'entoure ! Voilà ce qui paraît d'une manière éclatante dans cette magistrale étude sur H. Heine, aussi précieuse pour ceux qui veulent connaître l'esprit de Barbey d'Aurevilly et ses éblouissantes facultés qu'était important le morceau sur Gœthe pour qui voulait montrer ses erreurs et ses injustices.

PAUL FLAT.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

(NOTES ET FRAGMENTS)

XVI

Nicolas Poussin (*Suite*)



Il n'est, dans notre pays, écrivain d'art, se respectant quelque peu lui-même, qui n'ait cru se devoir d'écrire sur le Poussin une notice ou un éloge. Je ne parle pas des D'Argenville et des Guibal du siècle passé; mais, après ceux-là que je viens de nommer, viennent les Cambry, et les Ruault, et les Le Carpentier, et les Gense, et les Raoul Rochette, et les Charles Blanc, et les Ch. Clément, et mieux que cela, je l'ai dit, Eug. Delacroix lui-même, en cette belle et sereine étude, écrite non sans une certaine applica-

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, et mars 1891.

tion classique, à la française, avec la pureté et la placidité forte d'un contemporain de Nicolas Boileau.

Ce ne sont point là toutefois les biographes de métier qui intéressent notre curiosité moderne. Ce qu'il nous plaît de chercher et de rencontrer dans la légion des érudits de notre siècle, ce sont les découvreurs de dates et de pistes nouvelles. Qui est allé aux Andelys dresser l'enquête de l'enfance du peintre et du passage de son maître Warin? Ce fut d'abord la sage et calme Anglaise, Maria Graham, pour ses *Mémoires sur la vie du Poussin;* puis le brillant et ardent professeur de la faculté de Caen, M. Gandar, pour ses *Souvenirs de la jeunesse de Nic. Poussin*, publiés en 1860, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Le premier volume des *Peintres provinciaux* se mêlait, lui aussi, des origines de ce Warin, le seul que Poussin avouât pour son maître; et, à l'autre bout de la vie du peintre des Andelys, le même volume recueillait ce que la tradition avait raconté de P. Le Tellier de Vernon, chef fort respecté en son vivant de l'école de Rouen, et que ses contemporains saluaient, non sans juste apparence, comme le proche parent et l'élève du Poussin :

Pour la première fois l'Apelles de son temps
Dans la mort de Tellier vient de perdre la vie...
Pour la première fois le grand Poussin est mort...
De l'illustre Poussin il mérita les soins
Et Rome eut quatorze ans son étude et ses veilles.
    Le Poussin ayant reconnu
    Que l'élève approchait du maître,
    Qu'à sa gloire il pouvait paraître...
Va, dit-il au Tellier, va montrer à la France
Que nous ne faisons rien indigne de son nom...
Le Tellier se piqua de satisfaire aux vœux
Qu'en faveur de la France avait faits ce grand homme.
    Il fit plus qu'il n'avait promis,
Et plus pour le Poussin que pour l'idolâtrie
    Qu'on a souvent pour sa patrie,
Cet illustre Normand préféra son pays.
Pour garder de son maître une plus forte idée,
Il évita la foule et le bruit de la cour,
Et d'un si beau sujet son âme possédée
Lui choisit dans Rouen un paisible séjour...
Le bon goût est partout et Rome ailleurs qu'à Rome.
Pour le bel art de peindre et les riches dessins,
Le Tellier n'a-t-il pas les plus beaux airs romains?

Vernon, quoique petite ville,
Vous a fourni ce grand trésor :
Vous donnant le Poussin, Andely fut encor
Plus obligeante et plus fertile...

Ajoutez à ces vers du livre imprimé à Rouen en 1702, les *Vérités plaisantes ou le Monde au naturel*, que les registres baptismaux des paroisses de Caen nous ont appris, depuis notre première étude sur P. Le Tellier, comment ce cousin du neveu et héritier du Poussin, et l'un des seuls peintres qui pût se vanter d'avoir reçu, pendant nombreuses années, les conseils directs du maître normand, lesquels d'ailleurs n'opprimèrent point son tempérament, plus voisin de celui de Ph. de Champaigne que de l'illustre auquel il était allié, se trouvait, par son parrainage de l'un des enfants de Marc Restout, et l'enseignement donné à Jacques Restout et à ses frères, une sorte de point singulier d'union entre les deux grandes gloires de la peinture normande, Nicolas Poussin et Jean Jouvenet. Mais ce Marc Restout même n'avait-il pas la prétention d'avoir suivi, lui aussi, Poussin à Rome, car, surtout parmi les Normands, chacun en ce temps prétendait, honneur suprême, avoir fréquenté chez Poussin et avoir reçu ses conseils, quand on ne se vantait pas, comme Noël Jouvenet, l'aïeul du fameux, d'avoir procuré « les premières instructions » à l'enfant des Andelys. Les provinciaux, particulièrement les Gascons, se targuent, tous, sans broncher, d'avoir traversé cet atelier dont l'approche leur fait à jamais une illustration. La *Biographie toulousaine* (1823, t. II, p. 297), art. de Jean-Pierre Rivalz, né à la Bastide d'Anjou, en 1625, mort à Toulouse, en 1706, raconte que vers 1642 « un religieux Augustin, nommé Ambroise Fredeau, habitait le couvent que son ordre possédait à Toulouse. Élève de Simon Vouet, Fredeau avait acquis de vrais talents. Il joignait à une profonde connaissance de la peinture, un goût décidé pour l'art du statuaire. Rivalz visita d'abord par curiosité l'atelier du religieux, et dans la suite il ne put résister au désir d'être compté au nombre des élèves qui accouraient dans la cellule de Fredeau. Les parents de Rivalz encouragèrent leur fils, et celui-ci ayant fait des progrès rapides, reçut de Fredeau le conseil de parcourir l'Italie et d'y contempler avec soin les tableaux qu'on y admirait... Fredeau était lié d'une étroite amitié avec le célèbre Poussin; il recommanda Rivalz à cet illustre artiste qui était alors à

Rome. Rivalz fut accueilli par ce grand homme que la France semblait alors dédaigner; et quelquefois, si nous en croyons une tradition qui paraît certaine, le jeune Rivalz fut employé par le Poussin à finir les fonds de ses tableaux, les fabriques pittoresques que l'on y remarque et les détails d'architecture qui les enrichissent. Après avoir parcouru en entier l'Italie, Rivalz revint à Toulouse... » Mais quelle peine n'ai-je pas à me figurer ce rude Languedocien, au pinceau brutal, plus proche voisin par origine et par tempérament de l'Espagne que de l'Italie, appelé par le Poussin à couvrir de sa peinture les lignes idéales des paysages du Normand!

Nous savons d'autre part les relations que l'obstination du Toulousain Hilaire Pader imposa malgré lui à notre Poussin, jusque-là de lui arracher une lettre civile; — et encore les récits que fit Le Blond de la Tour, de Bordeaux, de ce qu'il avait observé des pratiques du Poussin.

Puis on trouvait que Jean Mosnier de Blois « avait étudié la force du coloris et la beauté du pinceau en la compagnie du célèbre Poussin qui était encore fort jeune ». Où s'étaient-ils joints, ces deux studieux aventureux? à Blois peut-être, lors du passage de Nicolas revenant quasi-mendiant du Poitou, — ou bien à Florence quand s'y arrêta Poussin, empêché d'arriver jusqu'à Rome; ou bien à Rome même, en cette année 1624-1625, qui fut la seule où ils purent deviser ensemble sur la terre romaine, où le Normand abordait enfin (1624), alors que le Blaisois allait la quitter pour retourner en France (1625). Quarante ans plus tard, le fils de ce même Jean Mosnier, Pierre Mosnier partait à son tour pour Rome en qualité de pensionnaire du Roi; muni des instructions de son maître Sébastien Bourdon qui « en avait conféré avec l'illustre Poussin et se trouvait muni de l'approbation de ce grand homme », P. Mosnier fut chargé de mesurer à nouveau les plus beaux antiques. Bourdon « lui avait enseigné la méthode qu'il devait mettre en pratique et dont il était sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas moins été de son goût, et que tout usé qu'il était par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avait fait re-

trouver de nouvelles forces; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du bonhomme que l'opération se fit. » J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité. Notez que P. Mosnier arrivait à Rome dans les premiers mois de 1665, et que le « bonhomme », qui se prêtait avec une si paternelle complaisance aux études du fils de son ami de jeunesse, allait mourir quelques mois après, avant la fin de cette même année.

Inutile d'ajouter que parmi ces noms de copistes employés par Poussin, après son retour à Rome, pour le service de Chantelou, il s'en trouvait qui, moins heureux que Mignard, Nocret, Errard, Chapron et les deux Lemaire restés eux du moins, dans le répertoire de Félibien, s'étaient laissé quelque peu confondre dans un oubli qui avait même brouillé leurs personnages. Guillet de Saint-Georges et les historiens récents de l'Académie royale nous ont ravivé à jamais la figure importante et mouvante de Ch. Errard; — M. Robert-Dumesnil, en son *Peintre graveur français*, rassemblait sur Remy Wibert le peu qu'en avait dit son siècle; Bellier de la Chavignerie nous a trouvé à Châteaudun l'extrait de naissance de l'intraitable Chapron; — et après que j'ai eu la bonne chance, au temps jadis où j'exhumais mes premiers *Peintres provinciaux*, de décrire en leur pays natal les œuvres rencontrées par moi de Reynaud Le Vieux, je pouvais enfin déterminer, dans une manière de supplément à mes études anciennes, inséré dans la *Revue de l'art français*, la part qu'avait obtenue ce gracieux peintre, dans les copies distribuées par Poussin, et comment le nom de mon brave Nîmois se trouvait à jamais glorifié par cette passagère accointance avec le souverain maître. Bien mieux, cela nous permet aujourd'hui de distinguer nettement dans le groupe des copistes de Chantelou, les deux quasi-homonymes Reynaud Le Vieux et Claude Le Rieux ou De Rieux, que Quatremère de Quincy avait confondus comme à plaisir, et c'est rendre un juste service à l'honnête Le Vieux, car le De Rieux, auquel Poussin ne manque jamais d'appliquer son prénom de Claude (Claude Le Rieux) et qu'il emploie à copier chez Del Pozzo, quand Le Vieux vient de repartir pour la France, Claude Le Rieux ou De Rieux, plus inconnu encore que le peintre de Nîmes, son nom ne nous avait été révélé que par une aventure qui lui fit peu d'honneur, la vilenie d'une délation con-

tre un tout jeune confrère. Félibien et Guillet de Saint-Georges nous racontent tous deux que le pauvre Sébastien Bourdon, alors qu'il gagnait péniblement son pain en pastichant Claude Lorrain, André Sacchi ou le Bamboche, sans même avoir le loisir d'étudier les vrais maîtres dont « la théorie et la pratique » lui manqueront plus tard, eut, peu de temps après son arrivée à Rome, « un différend avec un peintre nommé De Rieux qui le traita d'hérétique et menaça de le dénoncer au Saint-Office en faisant connaître qu'il n'était pas catholique. Cette menace obligea M. Bourdon de sortir en diligence des terres du pape, de crainte d'être arrêté. Il se sauva promptement chez M. Hesselin, maître de la Chambre aux Deniers, et qui étant alors à Rome y faisait paraître cette grande inclination qu'il a toujours eue pour les beaux-arts... Il donna donc asile à M. Bourdon et le mena avec lui à Paris... »

Qui nous a dûment renseignés sur le commandeur del Pozzo, le plus ancien patron du Poussin dans les premiers jours de ses pénibles débuts à Rome, celui à propos de qui Baldinucci, dans sa vie du Testa, raconte que Nicolas proclamait bien haut et avec justice, que, dans son art, il était avant tout l'élève de la maison et du musée du cavalier del Pozzo? (1) N'est-ce pas M. J. Dumesnil, dans son *Histoire des plus célèbres amateurs italiens?* Je n'ai eu que la bonne

(1) C'est de lui que disait Bellori : « Brillait alors à la cour du pape le cavalier Cassiano del Pozzo, illustre par sa vertu (c'est-à-dire par son discernement subtil), par son savoir, par tous les nobles goûts de l'art et d'un esprit à la fois magnifique et très affable dans l'accueil qu'il faisait aux génies étrangers. Ce seigneur soutenait alors Nicolas dans les sollicitations auxquelles recourait celui-ci pour obtenir des occasions de peindre... » Et comment Del Pozzo, attentif aux jeunes débutants étrangers, ne se serait-il pas intéressé à ce nouveau venu, arrivant tout dépourvu dans Rome, à l'âge de trente ans, et chez lequel était « si grande l'avidité d'apprendre, raconte toujours Bellori, que même les jours de fête, convié par ses camarades à se promener et à jouer, le plus souvent, quand il le pouvait, il les laissait et s'échappait seul dessiner au Capitole et dans les jardins de Rome. » N'est-ce pas chez ce Del Pozzo que Poussin s'était lié avec P. Testa, dont on connaît mieux les eaux-fortes que les peintures et qui lui aussi travaillait pour le cavalier; dessinateur d'une imagination capricieuse et poétique et dont les abondants croquis pleins de verve et de feu, et souvent d'une invention bizarre, ont dans les figures de femmes et d'enfants et dans le maniement léger de la plume et jusques dans la proportion des formes, de singulières affinités avec les dessins de la jeunesse du Poussin? Ce Del Pozzo prenait plaisir d'ailleurs à occuper des artistes français; car on voit par les *Littere pittoriche*

fortune d'ajouter quelques pages sur ce qui restait encore de cette collection fameuse au commencement du XVIIIe siècle, et des Poussin qu'elle avait religieusement gardés.

Qui nous a fait connaître dans tous les détails de leur famille, ascendants et descendants, du pays du Maine, de leurs goûts, de leurs charges de cour et de province, de leurs habitudes familières, de leurs amitiés et de leurs travaux, ces trois frères, les Fréart de Chantelou, dont le nom est à jamais inséparable de celui du Poussin? M. H. Chardon, dans le plus intéressant et le plus attachant des livres, le seul livre plein du Poussin qu'on m'ait écrit, en ce siècle, selon mon goût, — car je ne puis souffrir qu'on me fasse un Poussin ennuyeux; et n'est-ce pas le cas de cet honnête M. Bouchitté, que Soulié harcelé constamment par lui sur Poussin et sur Champaigne, n'appelait que le recteur émérite, et qui dans son volume ne songeait qu'à mettre en thème biographique le pédantisme doctoral de Cousin son aîné; — c'est assez, c'est trop qu'on me poursuive mon homme du titre de peintre philosophe. Était-il donc si philosophe, ce fier à peine endurant? un philosophe, ou plutôt un sage à la mode grecque, si vous voulez, mais surtout un homme. Quant à Paul de Chantelou, c'est le modèle achevé des amateurs, doux, poli, délicat, fidèle à ses amitiés, courtois sans bassesse, de ces êtres d'humeur accorte et bienveillante, jouissant avec délices et non sans une vanité un peu jalouse des chefs-d'œuvre qui leur sont échus et qu'ils ont su démêler dans le goût douteux de leur époque; nous en avons certes connu et honoré de tels en notre temps; mais celui-ci est le parfait ancêtre de cette aimable famille. Par surcroît, diplomate habile et lettré, point ennemi de la vie élégante et friande, intimement lié, non seulement avec son compatriote Scarron, ce dont Poussin enrage, mais avec Voiture, Costar, Pinchesne et tous les beaux esprits; tour à tour, conseiller le mieux écouté en matière d'art, agent familier et tendrement choyé de son parent M. de Noyers, puis secrétaire du duc d'Enghien, le héros, puis intendant du duc d'Anjou, puis gouverneur de

qu'outre Poussin, il employait le Père de Saillans, et devinez ce qu'il demandait à ce révérend? des portraits des belles dames de la cour d'Avignon. Ce n'était point là d'ordinaire la besogne du bon religieux Augustin, car je possède dans mes portefeuilles, un dessin d'une dévotion mystique, et soigneusement signé, à la gloire du saint patron de son ordre.

Château-du-Loir et maître d'hôtel ordinaire du Roi; enfin, et c'est là son plus beau titre, celui qu'en souvenir de l'amitié anoblissante du Poussin, Colbert et Louis XIV consulteront jusqu'à la fin sur l'excellence des œuvres et des artistes, protecteur, jusqu'en son extrême vieillesse, de Le Brun, l'homme du Poussin et de Colbert, contre la cabale de Mignard et de Louvois.

M. Chardon n'a pas manqué, dans le même volume, de nous rassembler à foison tout ce qu'il y avait à dire sur les deux frères de Paul Fréart, sur Jean Fréart, l'aîné des trois, commis, lui aussi, de leur oncle M. de Noyers (c'est Sauval qui traite M. de Chantelou de « neveu » de M. de Noyers), Jean Fréart, conseiller du Roi et commissaire provincial en Champagne, Alsace, Lorraine et Allemagne; Jean Fréart favorisé, comme ses frères, de lettres et continuels souvenirs du Poussin, qui loue l'excellence de son goût et dote son cabinet d'un *Baptême de Saint-Jean;* et sur Roland Fréart, celui qu'on appelait M. de Chambray, et qui m'a occupé moi-même un peu plus que ses deux autres frères, au point de remplir la moitié d'un volume de l'analyse de ses doctes travaux sur l'*Architecture antique* et la *Perfection de la peinture* et le *Traité de Léonard*, livres doctoraux à logique étroite, laissant entrevoir, en dépit du Poussin lui-même, vers quels travers systématiques pouvait être entraînée dans l'avenir notre école, en s'appuyant sur certaines conséquences mal comprises des principes du maître.

M. Chardon n'oublie point davantage cette Madame de Montmort, Françoise-Mariette, aimable veuve de deux maris, que Paul Fréart épousa tardivement en 1656, après avoir été tant d'années son chevalier fidèle, et dont il est si souvent question dans les lettres (v. Chardon, p. 91-92); non plus que M. de Charmois, autre amateur célèbre, dont Poussin loue le goût et la modestie, né comme les Fréart dans cette bonne ville du Mans, alors si féconde en patrons de la peinture, et en amis intimes du Poussin; Martin de Charmois, l'un des fondateurs et premier directeur de l'Académie royale. Ce livre sur *Les frères Fréart de Chantelou* était vraiment la préface nécessaire de la correspondance du Poussin, et il ne pouvait être écrit, toutes archives privées et publiques du Maine bien fouillées, que par M. Henri Chardon, le mieux renseigné des Manceaux et le plus scrupuleux dans la mise en œuvre et le contrôle de ses documents.

Depuis lors, M. de Montaiglon nous a écrit dans les *Archives* l'excellent chapitre sur Poussin, sculpteur, et les Termes de Fouquet; M. Th. Thuillier nous a enfin mis en liaison avec « le pauvre M. Snelles »; — et ainsi, chacun apportant sa pierre, se grossira le monument de celui dont, jusqu'à la moitié de sa vie, la France dédaigna les ouvrages, tandis que, pendant l'autre moitié, on en eût fait volontiers le précepteur unique et absolu de l'art de son pays.

N'ai-je pas dit déjà, avec quelque honte, qu'ils étaient bien peu nombreux les Français pour lesquels avait travaillé Poussin avant le fameux voyage à Paris, provoqué par la lettre de M. de Noyers? Pour le maréchal de Créquy, notre ambassadeur à Rome, un *Bain de femmes*, qui passa plus tard entre les mains de Stella; ce sujet fait penser au petit tableautin qu'avait recueilli M. de La Salle, et où il croyait, avec des yeux peut-être complaisants, reconnaître une peinture du maître en sa jeunesse. Pour un M. de Gillier, qui était auprès du maréchal de Créquy, le *Frappement du rocher*, qui finit, après avoir traversé plusieurs cabinets, par arriver chez le marquis de Seignelay; — pour M. de la Vrillière, en 1637, le *Maître d'école des Falisques;* — une mythologie pour un peintre nommé La Fleur; — et un *Renaud et Armide* et un *Hercule et Déjanire*, pour son ami Stella; — les quatre *Bacchanales*, pour le cardinal de Richelieu; — la *Manne,* pour Chantelou.

Hormis ces rares tableaux, il semble que le Poussin n'ait guère eu durant quinze ans d'obligation qu'au cardinal Barberini, au commandeur del Pozzo et à sa famille et aussi à l'Espagne, à Naples, à Turin. Quant à Paris, c'était comme un parti-pris par Vouet et les siens; Paris avait oublié Poussin aussi profondément que Poussin avait oublié Paris. Jugez du réveil.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





INCENDIE



SIMPLES NOTES SUR LE SALON DES PEINTRES-GRAVEURS



ARISIENS dociles aux conventions de la mode, Parisiens accoutumés à l'inexorable retour des exhibitions d'hiver désespérément pareilles et vides; curieux tenus en défiance par ce périodique étalage de virtuosité impuissant à masquer la pauvreté de la faculté inventive; critiques en quête d'impressions inéprouvées, d'apporteurs de neuf à découvrir, voici une Société qui ne ne se réclame d'aucun procédé mais les admet tous, voici, pour prendre rang et date, un petit salon qui, à l'ennui du déjà vu, à la lassitude du continuel recommencement, oppose la piquante et rare surprise de l'imprévu.

Comme œuvres, des estampes de toutes sortes, de tous procédés, imprimées en noir, en couleur, à la sanguine, puis des peintures, des pastels, des gouaches, des dessins, au résumé une infinie variété. A la galerie Durand-Ruel, se sont groupés ceux qu'a fait un instant infidèles au pinceau, à l'ébauchoir, la tentation d'éditer leur pensée à plus d'un exemplaire, puis les manieurs de pointe résolus à ne s'enrôler au service de personne, à ne laisser leur main n'interpréter que la conception de leur cerveau. Ici le statuaire et le peintre se révèlent graveur, et le graveur peintre. Ici ce n'est plus la glaise, mais le cuivre que Rodin fouille et anime. Par lui le métal est attaqué avec une violence qui finit en caresses, lorsque, au trait rapide, indicateur de l'essentiel, abréviateur du secondaire, se lient et s'opposent les hachures entrecroisées, menues, serrées qui suivent le modelé dans son détail et en inscrivent chaque inflexion ; et c'est bien vraiment une gravure unique, sans précédent, celle-là où les blancs et les noirs sont ainsi répartis : chaque saillie s'enlevant en clair, chaque dépression s'enveloppant d'ombre, une gravure qui par la solidité de l'établissement des plans, la distribution des lumières, le trouvé du travail donne à l'œil l'illusion, la sensation de relief, de poli, d'un buste de marbre ou de bronze... Ici encore, contre l'ordinaire, les enseignements, les surprises abondent. Par exemple, sans plus tarder, quelle curiosité de voir la pierre balafrée de tortillages, contrainte de refléter la touchante vision de l'enfance particulière à Eugène Carrière, et Forain poursuivre sur le vernis son enquête sociale sans rien perdre de l'âpreté de son ironie, ni de l'alerte de sa linéature à la cernée expressive.

A Bracquemond, à Henri Guérard revient l'honneur de la fondation de la *Société des peintres-graveurs français*. Dès longtemps et de toutes manières par ses ouvrages, ses écrits, par sa parole même, — car il est très vif polémiste,— Bracquemond a guerroyé pour l'estampe originale ; il a formé des élèves avoués où inconscients, dessillé les yeux de tel amateur, guidé la foi indécise de tel historien ; la cause qui lui est tant à cœur, il la soutient aujourd'hui, le burin à la main, avec des arguments convaincants, sans réplique. *Janot Lapin*, c'est à quarante années de distance la suite logique du *Haut d'un battant de porte* ; c'est la représentation de l'animal domestique étudié pour le caractère de ses formes par un maître soucieux à la fois de l'arrange-

ment et de l'expression ; les dessins d'oiseaux, de fleurs auprès exposés, seront tenus encore comme très renseignants en ce qu'ils initient aux travaux préliminaires, au saisissement rapide du contour, au primesaut de la notation, à la vocation décorative. Des côtés les plus divers, Henri Guérard dirige l'activité de son cerveau, en continuel mal d'invention ; point de sujet, réel ou irréel, qu'il n'aborde, point de procédé qu'il ne s'assimile; vous le verrez tour à tour s'adonner à la pratique de l'huile, de l'aquarelle ou de la gouache ; n'est-il pas médailleur à ses heures, et l'ambition ne lui est-elle pas venue de rénover le meuble avec ses panneaux brulés ? Mais ces bois illustrés au thermo-cautère, ne sont à proprement parler qu'une gravure au feu, sans que nul ne s'en doive étonner, car Henri Guérard est pardessus tout un prestigieux ouvrier, curieux d'effets inobservés (*Monaco*, *Havre la nuit*), entiché de son métier comme pas un, en connaissant l'alchimie, tous les secrets, — depuis la morsure jusqu'au tirage, — si bien qu'il peut montrer tout ensemble une frise à la pointe sèche telle que les *Corbeaux*, une planche en couleurs aux cinq cuivres comme le *Bouquet*, enfin des bois, le *Tigre*, la *Tête de chat*, où brutalement la forme semble jaillir de la matière. Jouissance unique celle que procurent de semblables preuves de la faculté d'évocation d'un être, d'une pensée à la volonté de l'artiste, jouissance qui jamais n'est éprouvée plus vive que devant les cadres appelés à attester si hautement la maîtrise de Théodule Ribot, l'autorité de son dessin, la préférence de ses observations et de ses éclairages. Ce sont cette fois trois femmes aux ports de tête révélateurs de la réflexion, de la douleur, aux mains expressives, agissantes, trois femmes dont les profils se détachent énergiquement sur le fond clair ou sombre. Et la significative leçon, pour qui veut apprendre, d'opposer à la puissance du résultat, la simplicité du moyen : le plus souvent, un large trait mené franchement, en toute liberté et en toute quiétude, un sillon qui n'effleure pas la surface mais pénètre au plus profond de l'épaisseur du métal.

Cependant l'œuvre gravé de Théodule Ribot demeure toujours à décrire, et, pareillement celui de Besnard, par son importance chaque année accrue, appelle le catalogue. L'utilité de telles désignations (1),

(1) En préparation pour être publiées dans *l'Artiste* par M. Roger Marx. N.D.L.R.

voici, pour la confirmer, quatre planches de Besnard, souvenirs, études, torses qui s'animent dans la pénombre, portraits doués d'une vie singulière, celui d'une jeune femme assise, au buste projeté, à l'attitude méditative, puis un autre d'un garçonnet figuré debout, fièrement campé, le poing sur la hanche, le visage en lumière ; mais la pièce essentielle est la *Convalescente*, émergeant de la blancheur de ses draps, à demi dressée pour recevoir quelque tasse des mains d'une fillette qui, avec précaution, s'avance lentement, le regard fixe, très consciente de la gravité de sa mission. Libre aux esprits enclins à la généralisation de voir une synthèse du talent de M. Besnard dans cette image où le sentiment s'allie à l'imagination, où la spontaneité des indications est en même temps de la science, où la variété des tons, le contraste des physionomies éclairées avec les demi-ténèbres de l'entour, révèlent le coloriste parvenu à se composer une palette avec les gris, les blancs et les noirs de l'impression.

Le souci intellectuel est très vif chez M. Félix Buhot. Il s'est pris de compassion pour les bêtes calomniées, pour l'oie, pour l'âne, de passion pour les bourgs et les chaumières, pour les anciens recoins de province, pour les chimères des romanciers et des poètes. Il a été l'interprète de Barbey d'Aurevilly et de Cazotte. Il a dit la songerie des veilles et les postulations du rêve. Il a évoqué Londres, l'abbaye et le pont de Westminster et les ports d'Angleterre, par le vent, la pluie et la brume. Il a apporté à l'iconographie de la grande ville l'appoint d'une contribution personnelle, car le Paris de Buhot, qui n'appartient à nul autre, est celui du *Boulevard de Clichy*, de la *Place Bréda* et de la *Taverne du bagne*. Et comment oublier que Félix Buhot fut le créateur des marges symphoniques, épisodiques où s'écrivent les hantises de l'esprit durant l'exécution d'une planche, comment omettre qu'il entreprit, assuma cette tâche : doter les musées départementaux d'une salle dont les murs garnis d'estampes développeraient l'histoire de la moderne gravure française ? Fasse pour chacun que ce projet se réalise, pour chacun et pour M. Norbert Goeneutte ; son œuvre serait ainsi vulgarisé, et selon toute justice ; dans ses eaux-fortes, ses pointes sèches, revit, avec toute l'attirance de sa grâce ingénue et captieuse, la Parisienne d'aujourd'hui dont Goeneutte a surpris la gesticulation, les façons d'être et de paraître, en Parisien de Paris, en analyste pénétrant qu'il



SOIR DE FÊTE Place du Trône

est... Que le hasard d'un voyage le transporte à Venise, il y saura découvrir, pour notre plaisir, les recoins étranges, inaperçus des yeux du vulgaire, car, ici et partout, c'est le caractère qui le séduit et qu'il s'entend à dégager à merveille.

Le mélange des procédés, un profit imprévu tiré de la combinaison de l'aqua-tinte avec le vernis mou, donnent leur originalité suggestive aux marines, aux vues champêtres, aux scènes d'intérieur de M. Henri Delavallée; par surcroît s'atteste en cet artiste de fine essence



Affiche de l'exposition du Courrier français, par J. Chéret.

un amoureux des hameaux perdus dans la plaine et rendus plus tristes encore par la neige ou par l'envahissement de la nuit. Il y a une émotion à la Millet, une tendresse très simple dans les paysages de M. Victor Vignon, et ses tableaux ont appris de reste combien grande était sa religion à la vérité; mais, à s'en tenir à ses eaux-fortes,

il est telle de ces natures mortes qui, par son absolue sincérité, provoque le parallèle avec Van Ostade.

Si Degas, si Raffaelli, en dépit de leur passé, si Willette sont absents, — pourquoi ? — du moins Chéret met ici l'enchantement de sa vision de consolant et radieux poète ; son projet à la gouache pour l'affiche à jamais célèbre des Folies-Bergère une fois tirée de pair, c'est à sa Muse du *Courrier français*, à ses couvertures décoratives qu'il convient de s'arrêter aujourd'hui, c'est le lithographe qu'il faut exalter, l'admirable lithographe sous la main duquel la pierre s'empreint de charme et d'élégance, de tout ce qui fait la gloire de Chéret et du génie français. Elle est autre, la lithographie de Lunois, autre et encore bien séduisante. Conduite d'un pinceau souple qui tantôt glisse, tantôt insiste, elle aboutit à l'estampe rivale du tableau pour l'effet, la signification morale; et le jeu de l'ambiance s'y varie à souhait selon que M. Lunois se plaît à silhouetter dans l'atmosphère étouffante, et au travers du treillage des fils de leur métier, des *Tisseuses arabes* ou bien à dire le calme des logis de Hollande, proprets et ordonnés, sous la caresse des clartés tamisées d'un jour du nord. Autre encore la lithographie de M. Henri Rivière. De l'auteur des décors de *Roland*, de ce peintre foncièrement personnel, ce sont d'exquises, d'inoubliables *Vues du Pont des Saints-Pères, de la Place de la Concorde, du Bas-Meudon*, avec des rehauts de couleurs tendres ou de bistre, des vues où la pierre égratignée de traits décisifs ne donne pas seulement l'indication exacte et artiste du cadre, mais consigne en plus le croisement des passants à l'allure affairée, la vie du fleuve, les particuliers aspects du ciel parisien.

Et c'est encore Paris, ses quais, ses artisans aux métiers ignorés même de Privat d'Anglemont, ses quartiers du vieil âge demain livrés à la pioche des démolisseurs, l'extraordinaire va et vient de ses rues en fête, que célèbre Lepère dans ses eaux-fortes, ses aquarelles et ses bois. A lui allait notre pensée quand nous écrivions naguère : « C'est bien l'exemple d'une révolution que donne le bois, dégagé de la tyrannie conventionnelle d'un travail routinier, le bois émancipé au point de ne craindre nul rival pour l'intensité de l'expression et de se montrer capable de toutes les libertés, de toutes les audaces, de toutes les délicatesses, le bois qui fournit lui aussi, tirées sur papier

de choix, de premières, d'uniques épreuves (1) ». Mais sur quelque matière que s'exerce sa pointe, qu'elle raye à grands coups le cuivre ou qu'elle incise le buis, toujours restent pareils l'acuité de la vision, l'entrain chaleureux de l'artiste jaloux de fixer dans leur mouvement et leur plein caractère les sujets de ses observations, toujours éclatent les dons rares qui aux dernières années du XIXe siècle,ont fait de Louis-Auguste Lepère le graveur par excellence du pittoresque parisien.

Ainsi tout en demeurant lui-même chacun varie son mode d'écriture, s'abandonne et se livre. Louis Morin, fantaisiste plein de verve et d'humour, sourit et badine à la façon galante du XVIIIe siècle ; en de troublants symboles prend corps la vision d'Odilon Redon ; Lerolle rêve aux grands bois, à la nature immense puis à la contrastante chétivité de l'humaine créature ; Jeanniot saisit des ressemblances, ou évoque les amertumes d'antan ; à son iconographie à la pointe sèche (sur laquelle il siérait d'ouvrir un chapitre spécial dans les annales de l'estampe), Marcellin Desboutin ajoute quelques valables effigies ; avec une raillerie incisive Somm, par lui portraituré au vif, fixe la mode qui passe durant que Henri Boutet trouve son plaisir à noter l'effort de compression du corset qu'on agrafe, le lent glissement de la chemise, le dévoilement d'une nudité, tout le coquet et pervers manège du déshabillé féminin ; ailleurs la bonne foi est touchante des impressions de Latouche, de Muller, de Patrice Dillon, de Victor Prouvé. Et de même, sans se compasser pour la galerie, les étrangers s'offrent à l'examen tels qu'ils sont : Storm de Gravesande, primesautier et puissant, Anders Zorn souple et ingénieux, Zilcken et de Zwar observateurs attendris de ce natal pays néerlandais qui leur a inspiré de maîtresses pages. Il faut tous les aller voir ; ils se montreront à vous, dans l'intimité, sans masques et sans fard ; tous ils sauront vous parler un persuasif langage, et vous émouvoir, car au grand jour s'étale l'individualité de chacun, — l'individualité, « la racine de ce qu'il y a de bien », assure Jean-Paul.

ROGER MARX

(1) Préface du catalogue de l'exposition des peintres-graveurs, page 7.

LES PASTELLISTES



ANDIS que la banalité encombre la plupart des petits Salons, fatiguant le visiteur et noyant les œuvres de mérite, la Société des pastellistes a su, jusqu'ici, maintenir ses expositions à un niveau d'art peu commun. Il faut en savoir gré aux pastellistes d'abord et peut-être au procédé même du pastel qui, exigeant une grande spontanéité d'exécution et un coloris raffiné, rebute les médiocres, condamnés pour toujours à de secs crayonnages, et n'offre qu'aux délicats ses abondantes ressources; mais ceux-là du moins en tirent un merveilleux parti.

M. Besnard doit au pastel ses œuvres les plus parfaites, et, cette année encore, son exposition est rayonnante de fantaisie, de variété, de couleur. C'est d'abord une série d'excellents portraits, entre lesquels il faut citer, pour sa distinction simple, celui de *Mme J.*, en corsage de velours noir, d'un ton chaud et fort que rehaussent encore le bleu vert du ciel et la tache brune du fauteuil. Celui de *Mme D.* est d'une facture plus mordante; la fière allure de ce profil hautain de blonde et la noblesse du geste qui retient sur l'épaule l'écharpe rouge largement drapée, font songer à quelque portrait d'apparat de nos peintres classiques, modernisé par la hardiesse de l'accent. Il faudrait signaler chacun de ces portraits d'où l'artiste a su exclure toute monotonie en variant habilement la lumière, l'arrangement et la facture.

Mais c'est surtout dans les morceaux de fantaisie que se déploient l'imagination si féconde de M. Besnard et sa maîtrise d'exécution. L'un des plus charmants est *le Soir*. Dans l'ombre bleue de la nuit tombante se modèle, incertain et fugitif, un délicieux visage de jeune fille. Les lèvres serrées, le menton effleuré du doigt, l'œil fixe agrandi sous le sourcil relevé, elle semble perdue dans une rêverie étonnée, et cette apparition prête à s'effacer est d'une beauté mystérieuse.

Sous le simple titre : *Dans l'atelier*, M. Besnard expose une de ses

plus curieuses études. Une jeune femme, aux chairs pâles de phtisique, se soulève lentement sur sa chaise, d'un mouvement inquiet, presque douloureux; la main gauche retient autour des reins une draperie blanche teintée d'un mauve léger, tandis que le bras droit, appuyé et tendu, fait saillir la maigreur maladive des épaules. Une lumière tamisée éclaire mollement la ligne charmante du dos et se joue sur un fond vert d'eau d'une exquise délicatesse. L'œuvre est étrange; elle nous séduit par l'habileté du dessin, la perfection du modelé et l'accord si harmonieux de toutes ces couleurs tendres avec les notes plus fortes de bleu et de rouge jetées au premier plan. Il faut la voir longuement pour en sentir le charme, car cette étude si fine pâlit un peu auprès des deux suivantes, *la Toilette* et *le Matin*, resplendissantes de lumière et de vie. Dans *le Matin,* une superbe rousse s'éveille et s'étire, les bras arrondis devant le visage en un geste plein de souplesse et de grâce; sa tête se renverse et les flammes ardentes de ses cheveux traversés de soleil se répandent sur la poitrine, avivant encore la blancheur neigeuse des bras et de la gorge. Jamais peintre n'a mieux rendu l'éclat de ces chairs opulentes de rousse, si impressionnables à tous les reflets de la couleur, à tous les jeux de la lumière, et l'on comprend que M. Besnard se complaise dans ces passionnantes études. Quelques critiques lui reprochent de s'y attarder et parlent de formule; mais son exposition ne suffit-elle pas à prouver qu'il n'est point aujourd'hui de talent plus riche ni d'esprit plus chercheur?

De tous les envois de M. Blanche, *l'Automne* est peut-être celui qui résume le mieux ses qualités de distinction et de sobriété. Ce fragment décoratif représente une fillette appuyée contre un arbre, la main posée sur la hanche un peu saillante, la tête inclinée et songeuse. Le ton brun de la robe est rappelé par quelques touches dans la verdure qui l'encadre. La grâce frêle du mouvement et la discrète harmonie des tonalités sourdes impriment à cette œuvre peinte simplement, sans nulle recherche d'effet, un sentiment de poétique mélancolie. M. Blanche expose, en outre, une suite d'intéressants portraits dans cette gamme atténuée et douce qui lui est habituelle. Deux portraits d'enfants, celui de *Serge Lipmann* en robe grise et celui de *Charles de Lassus* sont charmants de naturel, de fraîcheur et de jeunesse. Le premier est plus vivant,

avec son visage souriant, penché vers le spectateur; mais la blonde tête du second et son vêtement d'un bleu tendre sont traités avec une rare délicatesse.

La physionomie si curieuse de *Mlle Yvette Guilbert*, sa grâce un peu maigre, ses attitudes d'une naïveté artificielle et voulue, devaient tenter quelqu'un de nos modernistes, et nous pensions voir la divette en toilette fantaisiste, dans un décor de concert, débitant avec candeur une égrillarde chansonnette. Le portrait que M. Blanche nous en donne n'est pas tout à fait le portrait attendu; il nous montre une Yvette Guilbert, en toilette sérieuse, l'air très sage, qui semble en visite dans un austère salon. Mais l'expression de ce visage est singulière et amusante, et l'ouvrage même est excellent, d'un beau dessin, d'une couleur fine et savoureuse; l'auteur s'y révèle, comme toujours, artiste original et pastelliste habile.

M. Blanche réussit surtout les figures au repos ou voilées d'une légère tristesse; M. Boldini, au contraire, excelle à saisir l'instantanéité des mouvements et des expressions. Ses personnages hors d'aplomb sont silhouettés avec une verve incomparable, et c'est plutôt par la vérité de l'attitude que par l'accent de la physionomie qu'il arrive à nous donner la sensation de la vie. A ce point de vue, la jeune femme en toilette noire décolletée est un tour de force. Le buste penché en avant au-dessus de l'éventail déployé, elle est tout entière tendue vers un incident, invisible pour nous, qu'elle suit avec un vif intérêt. Le visage lui-même n'est pas très expressif; mais l'intensité du mouvement, habilement accentué par la maigreur jeune du modèle, par la ligne anguleuse des bras qui serrent l'éventail au corsage et des jambes vivement ramenées sous la chaise, suffit à exprimer la plus ardente attention. M. Boldini n'est pas seulement un virtuose du dessin; c'est aussi un fin coloriste. Ce pastel de femme en noir est d'une harmonie parfaite et l'autre étude de femme, en manteau rose qu'amortissent des noirs légers, est d'une couleur plus délicieuse encore.

C'est la première fois, croyons-nous, que M. Chéret expose aux pastellistes; son début est un succès, presque une surprise. Dans ses affiches, où la commande gêne parfois sa fantaisie, il est trahi souvent par l'insuffisance de procédés industriels qui ne comportent ni la délicatesse des nuances ni la variété des tons. Dans ses pastels,

l'artiste s'est affranchi de toute contrainte et son exposition est une débauche de couleurs claires et joyeuses.

Sur des fonds de rose vif, d'émeraude ou d'outremer, intenses et lumineux comme des flammes de Bengale, tourbillonnent des Pierrots et des Colombines, des Arlequins et des danseuses, emportés par une farandole ou gaîment enlacés en un retour de fête. Tous ces personnages lestement enlevés en traits brefs et rapides, avec leurs fins corsages et leurs jupes galamment chiffonnées, ont la légèreté joyeuse des plus alertes esquisses du XVIIIe siècle. Mais M, Chéret est un artiste bien personnel ; ses types sont à lui, ses petites femmes, folles et perverses, sont d'une curieuse modernité, et sa couleur, aiguë sans discord, n'avait encore été entrevue que dans les rêves ou les apothéoses.

La *Convalescente* de M. Dagnan, délicate et touchante, obtient un grand succès ; nous préférons son étude de femme en noir, aux contours noyés d'ombre, le visage discrètement éclairé par une lampe. Cette simple figure, doucement pensive, est charmante de recueillement et de poésie intime. Le portrait d'enfant est excellent aussi, exécuté avec plus de précision dans la même donnée. Toute différente est l'étude de *Paysan* hardiment croqué à contre-jour sur un fond de verdure intense qu'exaspère le plein soleil ; c'est une ébauche vigoureuse, d'une grande justesse de lumière.

M. Duez a envoyé, comme tous les ans, de jolies études de fleurs et des marines d'une surprenante vérité. Nos préférences vont à l'effet de soir qu'il intitule *Flaques à Villerville.* La nuit descend ; la mer s'est retirée, laissant sur la plage déserte, entre les rochers noirs des moulières, des flaques d'une eau morne aux reflets de fer bleui que rougissent par endroits les derniers rayons du soleil couchant. Nous aimons moins les deux études de marins, peintes mollement dans une lumière égale et convenue. On s'explique mal le fond vert d'atelier qui encadre la rouge figure du jeune homme et il n'y a pas, derrière le *Père Baron*, beaucoup plus d'air ni de profondeur. Il faudrait à ces études un peu de la justesse lumineuse du paysan de M. Dagnan et de la vigueur réaliste des types populaires que M. Thévenot nous a parfois donnés.

Ce dernier n'expose, cette année, que des portraits ; celui surtout de *M. Bazire* est excellent. La facture solide et franche de M. Thé-

venot convient à merveille aux têtes énergiques et caractérisées. On voudrait peut-être un peu plus de légèreté dans ses portraits, d'ailleurs si remarquables, de femmes et d'enfants.

La *Vue de Notre-Dame des Victoires*, à l'heure du salut, quand le soleil déjà baissé pénètre d'une poussière lumineuse les ombres de l'église et colore mollement les silhouettes recueillies des fidèles, est un tableau finement observé, une très bonne étude de clair-obscur et l'une des meilleures choses que M. Béraud nous ait données depuis longtemps. Mais on retrouve avec ennui dans son *Monsieur Trassard* la minutie photographique qui nous avait gâté ses dernières expositions; cette figure est poussée jusqu'à la sécheresse.

Il y a quelque banalité dans les enfants qu'expose M. Gervex, et son portrait de vieille femme, peint à fleur de toile, d'une curieuse facture, ne fera pas oublier les portraits si francs et si vivants qu'il nous donnait en 1888, avec celui du prince de Sagan. Son *Coucher* est une belle étude de femme nue, éclairée par la lumière défaillante d'une bougie ; elle manque peut-être un peu de grâce, mais l'exécution en est fort habile.

M. Lhermitte nous montre comme toujours des paysans aux lignes sculpturales et des champs dessinés avec une rare puissance ; malgré quelque monotonie, ces œuvres fortes s'imposent à l'attention ; l'on regrette seulement que l'abus des ombres opaques et des hachures noires alourdisse ces beaux champs de blé et ôte souvent à l'atmosphère toute sa fluidité.

Ce n'est pas à M. Montenard qu'on pourra faire le même reproche ; ses paysages inondés de soleil, ses ombres transparentes et colorées évoquent à l'œil ébloui l'éclatante chaleur des étés de Provence, et il sait rendre, avec une égale justesse, le calme de la mer ondulant sous la lumière apaisée du soir, et la grise et fine clarté des hivers parisiens.

Parmi les paysages un peu inégaux de M. Nozal, il faut citer une belle étude du *Mont-St Michel* et *la Baie de St Jean-le-Thomas ;* cette œuvre, d'un facture originale et large, produit un grand effet avec son ciel chargé de lourds nuages et ses eaux mortes coupées par la verdure puissante des rochers.

M. Billotte sait trouver, aux portes même de Paris, des aspects d'une poétique grandeur. Ce n'est plus la banlieue ignoble du plein

jour avec ses routes plates et poudreuses, ses usines informes, ses guinguettes aux criardes enseignes. M. Billotte choisit l'heure où le crépuscule ennoblit et agrandit toutes choses et ses *Vues des fortifications*, baignées de la lumière violette du soir, laissent une impression profonde par leur noblesse inattendue.

Avec M. Forain, nous rentrons dans un Paris plus connu et nous retrouvons, dans ses croquis de la vie de théâtre, tout ce monde bizarre de filles fourbues, de danseuses au visage canaille et sournois, de vieux beaux bedonnants et gobeurs, qu'il sait noter d'un crayon si sûr, avec un réalisme si amusant. La pénombre des coulisses où s'agitent tous ces personnages est rendue avec une remarquable justesse et harmonise habilement les couleurs disparates des costumes.

Certains voisinages sont redoutables. M. Rosset-Granger n'a pas à se louer de la place qu'il occupe ; l'exquise délicatesse des Besnard exagère la lourdeur de ses effets de lumière colorée, tandis que les études de M. La Touche se font remarquer par leur finesse et leur simplicité.

De même, l'étincelante exposition de M. Chéret assombrit tout autour d'elle. Le mal n'est pas grand, pour les envois de M. Tissot : aucun voisinage ne saurait donner à ses pastels ni légèreté ni élégance ; mais les œuvres de M. Eliot en souffrent davantage et c'est pour cela, sans doute, qu'on ne retrouve pas, dans ses belles études de plein air, la lumière vibrante qui lui est habituelle.

M. Doucet a mis bien du talent dans le joli portrait, un peu transparent, de *Mlle T. de M.*, dont l'arrangement évoque le souvenir affadi de quelque figure du XVIe siècle italien. Le grand portrait en robe violette nous paraît plus contestable ; le dessin est dur par endroits, le modelé inégal, les chairs d'une couleur singulière. Un buste de femme vue de profil est banal et décoloré.

Le succès mondain, sinon artistique, est pour l'exposition de M. Machard ; elle dispute aux mièvreries de M. Dubufe la faveur du public féminin.

En résumé, l'exposition de 1891 est une des plus variées que les pastellistes nous aient encore données. Paysage, marine, figure nue, décoration, ils ont abordé tous les genres. Les portraits pourtant prédominent, et leur nombre s'accroît chaque année. D'autre part, le

public qui, jusqu'ici, fréquentait beaucoup moins cette exposition que les autres petits Salons, aquarellistes ou cercles, augmente et se renouvelle sans cesse. Tout cela semble indiquer que le pastel, dont la brillante renaissance a réjoui tous ceux qui s'intéressent aux choses d'art, commence à conquérir la mode. Nous ne pourrons que nous en féliciter, si nos pastellistes savent se défendre contre l'intrusion de la fadeur et du maniérisme. Puisse le succès ne pas nous les gâter !

MAURICE DEMAISON.



LES GRAVEURS AU BURIN



ES graveurs au burin sont les gens du monde les plus dignes d'estime. Leur patience est proverbiale, leur conscience ne l'est pas moins; et derrière leur châssis de papier blanc tendu, loin du tumulte et du bruit où se plaisent trop souvent les autres artistes, ils passent leur vie en tête à tête avec leurs planches de cuivre, sans même avoir, de temps à autre, l'enivrement d'un succès de Salon. Leur caractère se reconnaît bien dans la façon dont ils ont organisé leur exposition.

Ce n'est pas eux qui auraient été prendre une œuvre de bienfaisance pour prétexte, louer ou se faire donner un local à la mode, remplir les journaux de réclames et couvrir les murs d'affiches. Ils n'en ont même pas mis une à la porte du Cercle de la librairie, non plus qu'un tourniquet à l'entrée de leurs salles. Un visiteur est chez eux un invité. Il l'est même d'autant plus qu'un membre de leur *Société* se tient presque toujours là pour l'accueillir et le renseigner au besoin. On éprouve après cela quelque scrupule à dire sur certains résultats obtenus, des choses comme celles qui vont suivre. Le moyen pourtant de faire autrement quand on a, soi aussi, sa conscience et qu'on croit que ces choses-là sont la vérité ?

Le nom de M. Henriquel-Dupont est depuis longtemps consacré. Il est le doyen de l'art, il en est aussi le maître le plus illustre. Chacun des pas de sa longue carrière a été marqué par des succès et des récompenses : médaille de deuxième classe en 1822, chevalier de la Légion d'honneur en 1831, membre de l'Institut en 1844, médaille d'honneur en 1852, grande médaille d'honneur en 1855, officier la même année, commandeur en 1877, il représente à lui seul plus d'un demi-siècle de l'histoire du burin en France. Il a fait des œuvres superbes, sûres de rester. On n'en a mis que deux à l'exposition, et peut-être aurait-on pu faire un autre choix. Le *Portrait de Bertin* d'après Ingres, est beau. Vu à quelque distance, il a presque l'autorité du tableau : vu de près, il me séduit moins. Mais le *Mariage*

mystique de Ste-Catherine, d'après Corrège, ne me séduit ni de près ni de loin. Par quelle illusion d'esprit peut-on s'aviser de graver Corrège quand on est l'interprète parfait d'Ingres et de Paul Delaroche ? Il y a des qualités qui s'excluent, et pour prendre un exemple inverse, je ne sache pas que les admirables graveurs des Pays-Bas aient jamais trouvé le succès à mettre leur talent au service des Italiens.

M. Henriquel est le chef reconnu de l'école, mais il est incontestablement au-dessus d'elle, et c'est d'elle maintenant qu'il faut parler. Ici commence véritablement mon embarras. Que dire de M. Blanchard et de M. Boisson, de M. Boutelié et de M. Danguin, de M. Dubouchet et de MM. Jacquet (Achille et Jules), de M. Lamotte, de M. Lévy, de M. Pfnor ? On croirait qu'ils ont fait vœu d'abnégation. Tous pourtant savent dessiner, tous tiennent leur outil avec méthode, avec courage, avec talent ; mais que produisent-ils ? Prenez une gravure de l'un, une de l'autre, avant la lettre, et tâchez de mettre au bas le nom du graveur : vous n'y arriverez jamais ; rien qui les distingue, rien qui accuse leur tempérament propre, leur idée. Ils sont impersonnels comme des soldats dans le rang.

Mais voici plus : que l'État ou les éditeurs leur donnent à traduire n'importe quoi, qu'ils reproduisent le Corrège ou Meissonier, Léonard ou Bouguereau, Raphaël ou Boucher, rien ne trahit qu'une de ces besognes leur ait fait plus de plaisir ou coûté plus d'efforts que l'autre ; leur burin traduit toujours et croise ses mêmes tailles sur les chefs-d'œuvre des maîtres éternels comme sur les pauvres imitations qu'on apprend aujourd'hui à en faire dans les académies. Une seule différence est peut-être à signaler : c'est que plus le modèle est élevé, moins ils sont fidèles ; et plus il est généreux, plus ils l'affadissent.

Seuls de l'école, MM. Haussoulier et E. Sulpis paraissent se douter qu'on pourrait peut-être quelquefois sortir de cette uniformité. A côté de planches rappelant celles de leurs camarades, l'un et l'autre en ont une où ils abandonnent un peu la trop vieille convention. En reproduisant Baudry, dont l'œuvre, par tant de côtés, rappelle celles des peintres de Fontainebleau, M. Haussoulier s'est souvenu que Primatice aussi eut ses graveurs : son *Orphée et Eurydice* est une tentative intéressante. Celle de M. Emile Sulpis l'est plus encore, étant plus agréablement amenée au point. Claire d'effet, fine de travail,

pleine de souvenirs empruntés à l'école mystique d'Allemagne et peut-être plus haut, sa *Parabole des Aveugles*, d'après Brueghel le Vieux, mérite toute l'attention du visiteur qui sait voir.

J'ai rejeté jusqu'ici deux noms qui, selon moi, doivent être mis entièrement à part des autres, étant franchement hors de l'école ; ce sont ceux de MM. Burney et Flameng. Avec cette modestie qu'on lui connaît, M. Burney ne parle jamais de Gaillard qu'en l'appelant « mon maître », et de fait il a raison. Ce ne sont pas seulement les procédés de Gaillard, si curieux, qu'il continue, c'est son esprit souvent qu'il fait revivre. M. Burney expose plusieurs portraits fort beaux : celui du *Cardinal Guibert,* celui de *Mgr Caverot,* le médaillon de *M. Léon Cornudet.* Et quand il grave, d'après « son maître », l'admirable et terrible effigie de *Mgr de Ségur*, on se croirait presque en présence d'un vrai Gaillard, tant on retrouve tous les effets de sa peinture, et de son burin.

M. Léopold Flameng, est, nous disent les livrets, élève de Calamatta ; mais il a pris aussi des leçons de Rembrandt. Ce n'est pas en vain qu'on copie, comme il l'a fait, la *Pièce aux cents florins.* La pointe lui est plus familière encore que le burin, et quand il use de l'un, ce n'est pas pour oublier ce qu'il sait obtenir de l'autre. Son envoi se compose de trois cadres. Le premier qu'on aperçoit contient une série de petites pièces d'après Ingres : on peut sans distinction les déclarer excellentes. En ses dimensions restreintes et ses nuances unies, *la Source* est bien, je crois, la meilleure traduction qui existe du célèbre tableau, celle au moins qui en rend le mieux la fleur de jeunesse et de pureté. Les deux portraits sont d'une extrême énergie intérieure, celui d'Ingres avec sa noire chevelure est saisissant ; celui de Mme Devauçay, plus original encore. Voici une autre planche de M. Léopold Flameng où le sentiment paternel semble avoir mis un goût de plus dans le savoureux travail du graveur : *Grolier chez Alde* est sans comparaison l'œuvre la plus attrayante de l'exposition. Avec quelle délicatesse et quelle solidité y est traduite la peinture aux qualités si modernes de M. François Flameng ! les figures vivent, les accessoires pittoresques se détachent, et chacun à sa place, sans tirer l'œil, sans faire étalage d'éclat ou d'érudition, disant ce qu'ils sont chargés d'exprimer ; la lumière joue, brille, caresse : une merveille que cette blanche clarté qui baigne au loin les mirages

de l'horizon vénitien et pénètre si gaîment à travers les larges verrières pour inonder tout l'atelier.

En chemin pour me rendre à cette exposition, dont je viens de donner un compte rendu peut-être assez surprenant, j'avais fait un rêve : et pourquoi me serait-il défendu de raconter ce que j'avais rêvé, si peu que cela ressemble à la réalité ? Notre temps est celui des résurrections ; à ne parler que de la gravure, son histoire est vraiment curieuse, prise sous ce point de vue. L'eau-forte commence, et depuis P. Huet jusqu'à Rops, sa renaissance a fourni assez d'œuvres et de noms glorieux pour qu'il soit superflu d'insister. La lithographie, tombée pendant vingt ou trente années dans le plus affreux discrédit, reléguée par le mépris général au rang des vieilleries les plus surannées, la voici qui se réveille sous nos yeux. Autour de l'œuvre admirable de Fantin, commencée dans les plus mauvais jours, sans succès, sans espoir, uniquement par goût de grand artiste épris de sa propre pensée, d'autres œuvres s'élèvent à leur tour, que l'avenir verra : ceux de Lunois, de Dillon, de plusieurs encore sans parler des étonnantes et si personnelles créations de Chéret.

Le bois avait précédé ; à la suite de MM. Baude et Lepère se groupent toute une phalange de jeunes artistes qui ont l'ardeur, la variété, l'éclat, qui nous donnent chaque année, non seulement dans les expositions, mais dans les publications d'art ou de luxe, dans les journaux, partout, qui jettent sans compter aux quatre vents du ciel, toutes sortes d'œuvres excellentes.

Le burin seul restera-t-il enfermé dans le palais de la Belle au bois dormant ? Ayant encore à lui les académies, et quelques commandes officielles, va-t-il continuer à vivre les yeux fixés sur des modèles d'il y a deux cents ans ? Et, le voyant faire aussi son exposition, et chercher les regards du grand public, je me flattais presque de découvrir là quelques premiers rayons de la nouvelle aurore. Hélas ! je n'ai que trop laissé voir peut-être quelle déception fut la mienne. Et pourtant, quand j'y repense, est-ce bien moi qui avais tort de trop désirer et de trop attendre ? ce procédé du burin, le plus noble, le plus glorieux, le plus ancien dans l'histoire de la gravure, est-il irrémédiablement condamné à la belle taille et aux petits quadrillages bien égaux avec un point dans le milieu ? Avant le XVII[e] siècle, cette fameuse époque où l'esprit humain sembla vouloir s'arrêter,

comme à son solstice, n'y eut-il pas le XVIe siècle ? Avant Audran et Nanteuil, grands maîtres sans doute, mais dont les enseignements sont épuisés, Durer, Lucas de Leyde, Mantegna, Marc-Antoine, sans parler des Vénitiens, n'ont ils pas été des graveurs aussi parfaits, aussi merveilleux, aussi dignes d'être consultés ? On semble dire des naïvetés en posant de pareilles questions, et pourtant pas un de nos burinistes ne va demander des leçons à ces vieux maîtres toujours jeunes, pas un ne semble se douter que, pour les suivre et les égaler peut-être, il suffirait de faire comme eux, c'est-à-dire d'être de son temps, de regarder ce qui existe, ce qui s'agite, ce qui se développe, ce qui vit autour de soi, et de s'efforcer à le rendre. Nous sommes à la fin d'un siècle et nous le répétons sans cesse, mais personne ne croit que nous soyons à la fin d'un monde, et le cri d'Ulrich de Hutten est toujours le nôtre. « O siècle ! les esprits se réveillent, les études refleurissent, c'est un plaisir de vivre. » Ajoutons : et de voir la vie.

GERMAIN HEDIARD.



LES ŒUVRES D'EUGÈNE CARRIÈRE



LA veille d'aller voir, sans enthousiasme aucun, les coutumières et encombrantes banalités des Salons, où sont perdues les quelques vraies œuvres qui s'y hasardent, nous avons eu la joie de passer en revue, chez Goupil, les exquises, les merveilleuses toiles d'un peintre qui n'est pas que peintre, mais qui est aussi un philosophe, un poète : Eugène Carrière.

Ce doit être, en effet, la caractéristique d'un véritable artiste, cette qualité, précieuse entre toutes, d'être un penseur. Celui qui fixe sur la toile ou pétrit dans la glaise une manifestation quelconque de la vie, doit y faire passer un peu de son âme, susciter la réflexion chez le passant qui s'arrête et regarde, admiratif. Carrière l'a, cette qualité. Devant sa peinture, on ne fait point que constater son beau talent, on est frappé d'une émotion profonde et grave. Il a le sens intime des sentiments tendre, que recèle le cœur des mères, du naturel câlin et malicieux de l'enfant. Et rien, pour créer cette émotion, de théâtral et de convenu. L'impression est franche, sincère, car elle ne naît pas des procédés à la fois grossiers et puérils qu'emploient les impuissants qui, pour en imposer, tentent de faire admettre qu'ils sentent fortement, alors qu'ils n'ont jamais tressailli d'allégresse ou de douleur au spectacle du bonheur ou de la détresse de l'homme. Non, point d'afféterie, rien de mièvre, ni rien non plus qui vise au dramatique : la vérité, dans la simplicité absolue. C'est un portrait d'homme où se reflètent les agitations intérieures du modèle, ses habitudes de corps et d'esprit, son mode d'existence, presque. C'est un visage de femme, — une femme d'intelligence et de sensibilité vives, et non une poupée, — sur lequel on lit les sérieuses préoccupations et dont les yeux, noyés dans le rêve, perdus dans une vision intérieure, révèlent les mélancolies d'une destinée

contraire aux aspirations, racontent les chagrins, acceptés, d'une vie pauvre et restreinte, et font songer à ces beaux vers du plus pénétrant poète moderne après Baudelaire, — le délicat et tourmenté Verlaine :

> La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles,
> Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour.

Et c'est aussi, c'est surtout dans une scène familiale que Carrière a prouvé qu'il est un observateur attentif, plein de tendresse et de pitié : une maman serrant dans ses bras, avec un emportement passionné, quasi farouche, un bébé, son dernier né, car c'est encore un enfant au maillot, tandis que deux fillettes dans l'âge de la réflexion, sinon du jugement, contemplent, muettes, admirant et comprenant d'instinct cet élan maternel, cet amour sacré, en germe dans leur petit cœur, et qui, plus tard, les ravira, les troublera si délicieusement. Le bébé s'abandonne à la chaude caresse, à cet ardent baiser dont il a déjà l'accoutumance et qui lui est aussi nécessaire, aussi indispensable, même, que le lait qu'il tette. Vraiment, on ne saurait le répéter trop, Carrière a le sens du plus puissant des sentiments : la maternité. Il a bien la compréhension de cet amour prévoyant et inquiet, dévoué jusqu'à la mort, toujours en éveil, fait de sourires et de larmes, tour à tour joyeux, angoissé, douloureux.

Cette scène si belle, Carrière l'a reproduite plusieurs fois ; la même mère et le même enfant, on les voit, accomplissant le même geste de suave et fougueuse tendresse, dans des attitudes différentes. Mais c'est toujours, parce que cela est vrai, cette même étreinte, ce frénétique emportement de la mère, cette douce quiétude de l'enfant, inconsciemment, machinalement heureux d'être baisé, caressé. Et elle est inoubliable, cette scène ! Elle se grave dans la mémoire de qui l'a contemplée, bouleversé par des souvenirs, anciens ou récents, lui rappelant une ou plusieurs scènes identiques dont il fut l'acteur ou le témoin intéressé. Ceux qui ont perdu un enfant ou qui craignent le mal odieux et sournois, ravisseur des êtres chéris ; ceux qui tremblent à la pensée de voir disparaître à jamais la frêle créature qui est toute leur joie, en laquelle ils ont placé tout leur espoir, qui est l'unique consolation de leurs peines et de leurs amertumes, dont les charmants

et lumineux regards sont, pour l'homme affligé, ce qu'est le premier rayon du soleil naissant pour la terre encore enténébrée par la nuit, ceux-là comprendront ces tableaux de Carrière et sentiront un frisson courir dans leurs veines, frisson de gaîté attendrie, suivi d'un frisson d'anxiété. Ne devine-t-on pas que ces mères, en serrant contre leur poitrine l'enfant adoré, tressaillent en pensant aux maux toujours menaçants qui le peuvent faire souffrir, qui le peuvent tuer? qu'elles craignent pour lui l'incertain, le redoutable avenir? Et l'on jurerait qu'elles croient le préserver en l'entourant de leurs bras, qu'elles croient que le baiser qu'elles lui donnent est le dictame souverain, l'invincible égide... Hélas!

Dans la préface qu'il a écrite pour le catalogue, Gustave Geffroy a dit de ces mères : « Ce sont des lionnes attentives et soupçonneuses, qui prévoient. qui redoutent, et qui grondent contre l'inconnu. Enlaçant le dernier né, guidant les pas de l'hésitant, parlant du regard aux aînés, elles se meuvent dans la tragique atmosphère chargée de menaces où se livrent les batailles du destin.» Elle est grande, cette image : des « lionnes attentives », grande et juste, car ces mères sont résolues, on en a la certitude — résolues et prêtes pour la lutte comme pour le sacrifice.

Toutes ces têtes, peintes ou dessinées par Carrière, ont une extraordinaire intensité d'expression, réfléchie toujours, attristée souvent, presque dolente. Même dans les yeux rieurs, la bouche souriante des enfants, qu'avive la délicate pâleur des chairs, sous la transparence desquelles bleuit le réseau veiné, on croit lire une souffrance vague, indéfinie. Dans les yeux des jeunes filles, c'est une lueur révélatrice des troublants malaises de la nubilité, comme dans les yeux des femmes luit un regard où perce la désillusion apportée par l'expérience de la vie. Et tout cela estompé, enveloppé d'une pénombre légère, qui noie les détails, les accessoires inutiles, ne laissant en valeur que les figures, et faisant du tout un ensemble vaporeux, — comme si l'on voyait ces figures dans un rêve, une sorte d'évocation, ou bien comme si on les apercevait brusquement, ainsi qu'on aperçoit quelquefois, par une fenêtre entr'ouverte, en longeant les maisons à la tombée du jour, alors que les lampes ne sont pas encore allumées pour la veillée, des gens groupés en de familières poses, des visages qui empruntent à la nuit qui commence un air de mystère.

Essaierons-nous de parler du peintre en tant que peintre, c'est-à-dire de la façon dont l'homme entend son métier, de sa manière, en un mot ? A quoi bon ? Quand nous aurons affirmé que Carrière dessine admirablement, que ses portraits sont d'une vivante ressemblance, comme celui de *M. Gallimard;* qu'en des tons atténués, des nuances d'une suprême délicatesse, il est coloriste parfait, aurons-nous ajouté beaucoup à l'éloge? Que l'on veuille bien examiner quelques instants le tableau qui représente une femme élégante et jolie, mollement étendue sur un sopha, près d'un guéridon sur lequel, dans un vase, s'épanouissent les fleurs d'un bouquet, et l'on se convaincra de l'exactitude de notre appréciation. Le visage de cette femme au repos, dont les beaux yeux noirs brillent de tout l'éclat de la jeunesse, s'éclaire du reflet des blancheurs de la toilette, soie d'une douceur chatoyante, dentelle d'une matité discrète, — blancheurs relevées par une fourrure noire, de forme serpentine, — appelée boa, d'ailleurs, — qui contourne la nuque, descend des épaules jusqu'aux pieds, et par deux nœuds de rubans piqués, l'un au corsage, l'autre au bas de la robe, tous deux d'un rose éteint, mais qui paraît éclatant et donne un vif relief à la neige des étoffes et des guipures. Quand nous aurons dit encore que Carrière, quand il veut, quand il croit nécessaire de mettre le sujet en pleine clarté, peint avec une rare vigueur (voir le portrait de M. Gallimard, déjà cité, et le portrait de l'enfant à la collerette, nº 18) qu'aurons-nous dit de plus, encore une fois ? Un artiste, à notre époque où le talent surabonde, mais où l'originalité est trop absente, ne se recommande pas à l'attention par ses seules qualités de facture. Il faut encore, nous nous plaisons à le répéter, qu'il ait d'incontestables qualités cérébrales, qu'il fasse penser, qu'il soit un suggestif, pour nous servir d'un terme dont on a un peu abusé, mais qui exprime bien ce qu'il veux exprimer. Il faut qu'il sache, dans ses compositions, faire passer le souffle de la vie, palpiter l'âme des êtres et des choses. Carrière réalise ce *desiderata* et voilà pourquoi nous le tenons pour un grand, très grand peintre.

SUTTER LAUMANN.



UN ARTICLE INÉDIT DE DAVID D'ANGERS (1)

LES STATUES



'IL existe dans le cœur de l'homme un sentiment naturel et sacré après le respect filial, c'est celui de la vénération pour les grands hommes; plus les nations sont morales et célèbres, plus ce sentiment a de puissance chez elles.

Les statues sont pour les masses un noble stimulant; elles sont les glorieuses archives du genre humain; lorsqu'une génération entière s'est endormie dans la poussière, il reste encore un peuple de grands hommes, debout sur les autels de la patrie. Les astres brillants de la lumière du génie sont semblables aux phares, guides des marins sur la mer orageuse, ils protègent leurs frères dans leur triste odyssée à travers les siècles; ce sont des demi-dieux, des saints qu'hormis les révolutions du globe nulles autres ne pourraient abattre, effacer de la mémoire des hommes. Et s'ils se trouvaient enveloppés dans une secousse de notre terre, les êtres qui nous auraient remplacés fouilleraient dans ses entrailles et exhumeraient ces figures grandioses por-

(1) C'est à l'obligeance de M. Robert David d'Angers que nous devons la communication de cet intéressant article écrit par son père avant la révolution de février 1848. On y retrouve tous les sentiments élevés du grand statuaire et sa générosité d'âme proverbiale, tels que nous les avait montrés la correspondance du maître, publiée l'an dernier par M. Henry Jouin (1 vol. Paris, Plon, 1890). Quant aux considérations relatives au sujet spécial de cet article, on verra qu'à une quarantaine d'années d'intervalle elles n'ont rien perdu de leur valeur, et qu'elles sont encore d'actualité, étant donné la facilité avec laquelle on décerne à de prétendus grands hommes les honneurs d'une statue.

tant sur le front le signe de leur immortalité. Quelle noble et difficile tâche pour un artiste ! Plus la matière dont il se sert pour ses œuvres offre de caractère de durée, plus il doit chercher à les rendre sublimes pour qu'elles ne ressemblent pas à ces muets et désespérants hiéroglyphes que les monuments antiques conservent et nous montrent avec une dérision apparente. C'est un fort, un puissant véhicule pour l'artiste qu'une telle mission, car son œuvre à lui devientun livre que tous doivent pouvoir lire. Ce sont de glorieuses pages dont la création est la pensée, et les caractères toute l'humanité dans ses types. Ces pages, burinées par la vénération et le génie, disent aux peuples : que le bon et le bien ont leur apothéose sur la terre; que si les pieds de l'homme se souillent dans la fange du globe, sa tête au moins touche au ciel, son dernier asile; que le malheur, quand il s'attache à quelque chose de grand, reçoit aussi son autel, et que son image indestructible se présente aussi dans l'avenir.

Si les Français ont si bien compris tout ce qu'ils doivent aux glorieux génies sortis du milieu d'entre eux, c'està la Révolution régénératrice du monde qu'ils doivent d'avoir fouillé dans la poussière des tombeaux pour ressusciter ces divins météores, qui viennent ennoblir de leur image le sol de la France, après l'avoir illustré par leurs œuvres. Mais l'honneur d'une résurrection, si j'ose m'exprimer ainsi, revient surtout et à juste titre aux villes de province, ce sont elles qui avec l'obole du prolétaire, l'argent du riche font surgir, s'élancer dans l'avenir ces brillantes et impressionnantes réalisations rendues lisibles à l'âme, et il faut avouer sans calomnie que le gouvernement si habile à arrondir, à grouper les chiffres de son énorme budget, reste étranger à ces actes de justice populaire, et si, à de rares intervalles, il a doté d'une faible somme une souscriptton ouverte, on peut être certain que le monument s'élevait pour un roi ou un serviteur des cours.

Nous passerons rapidement en revue les principales statues élevées par souscription dans les départements.

La statue du général Travot, à Bourbon-Vendée, son buste colossal à Cholet, s'élèvent tous deux à sa mémoire; mais l'immortel Hoche, le pacificateur de la Vendée, n'a pour monument que la statue que ses compatriotes lui firent élever par souscription à Versailles, sa ville natale. D'où vient cette différence entre deux noms si

différents aussi de gloire ? C'est que la lâche vengeance des Bourbons poursuivit Travot de sa haine implacable, et que les âmes généreuses, car, grâce à Dieu ! il en existe encore en France, protestèrent contre un odieux souvenir en le relevant sur son piédestal.

Verdun voit encore avec orgueil la statue de son illustre Chevert. Le bronze a consacré les traits du profond Montaigne, dans sa ville natale. Le brave d'Assas fait retentir dans Vigan son cri dévoué : « *A moi, Auvergne, ce sont les ennemis !* » Brune vient de recevoir un semblable hommage de ses concitoyens, et la ville de Brives a prouvé qu'elle avait ressenti jusqu'au cœur les coups de poignard de l'infâme Trestaillon.

La statue du maréchal Lannes, le brave des braves, décore une place de sa ville natale. Jeanne d'Arc est représentée, à Orléans, chassant les Anglais qui vengèrent lâchement leurs défaites sur cette héroïque guerrière.

Tandis que la ville de Béziers inagurait la statue de Riquet, qu'une cité entière célébrait avec enivrement le souvenir du bienfaiteur de la. Provence, dont la Société archéologique, aidée des souscriptions des habitants de Béziers, avait fait élever le monument au milieu d'une des plus belles fêtes que puisse se figurer l'imagination, et dans lesquelles les autorités n'étaient que spectatrices, le gouvernement faisait placer à Montpellier (ville plus qu'à moitié protestante), sur la belle promenade du Pérou, la statue équestre de Louis XIV, commandée par la Restauration et donnée à la ville après 1830 par le gouvernement actuel. L'inauguration ne causa pas grand bruit, les ouvriers mirent avec effort le colosse sur son piédestal, et c'est à peine si quelques passants s'arrêtaient un instant pour jeter un regard de mépris sur l'*homme aux dragonnades*.. L'idée est heureuse, en effet, de donner à cette province l'image de celui qui fit couler tant de sang et de larmes dans les Cévennes, qu'un malheureux hasard fait indiquer du doigt à la statue. La même idée d'oubli des injures, sans doute, a inspiré le don fait par le gouvernement, quelques mois auparavant, au Musée de Montpellier, c'est le portrait de l'infâme Charles IX, méditant la Saint-Barthélemy.

La statue colossale du grand Corneille domine le pont de Rouen. Le jour de son inauguration, trente mille soldats-citoyens défilèrent devant l'illustre tragique et lui portèrent les armes en inclinant le

noble drapeau tricolore. La tête de la figure se détachait sur le ciel et à ses pieds les navires se pavoisaient de leurs différentes couleurs nationales, tandis que les Rouennais saluaient de leur mille voix leur célèbre compatriote. Fiers de leurs grands hommes, ils ne laissent échapper aucune occasion pour témoigner de leur reconnaissante admiration, et la statue d'Adrien Boiëldieu, placée au milieu du cours qui porte son nom, est une preuve de la juste estime des habitants de Rouen.

La ville de Strasbourg élevait, dans le même mois, un monument à Kléber qui, par son immortelle victoire d'Héliopolis, reconquit l'Égypte et y trouva la mort sous le fer d'un fanatique et vil assassin.

Et Gutenberg, sublime inventeur de l'imprimerie ! Après quatre siècles d'indifférence, les hommes reconnurent enfin quel bienfait ils avaient reçu de cet homme illustre. Le monument fut exécuté au moyen de souscriptions venues de presque tous les points de la France, et, pendant trois jours, les fêtes les plus admirables et toutes populaires, car les habitants seuls en firent les frais, sous la direction du comité du monument, firent tressaillir d'enthousiasme la vieille et noble cité. Les nombreux étrangers accourus de tous lieux purent se convaincre, en voyant les bas-reliefs représentant les bienfaits de l'Imprimerie dans les quatre parties du monde, que les Français se plaisent à rendre hommage à tous les membres de la grande famille humanitaire.

Fénelon, le digne archevêque de Cambrai, cet homme de bien, dont chaque jour de vie était une bonne action, repose dans la cathédrale de cette ville : trois bas-reliefs représentant les traits les plus remarquables de sa noble vie et une statue couchée décorent le tombeau érigé par la reconnaissance des Cambraisiens. Une autre statue de Fénelon va être placée dans sa ville natale.

La reconnaissance placera, sous peu, à Versailles, l'image vénérable de l'abbé de l'Epée.

Les compatriotes du célèbre Cuvier ont placé au milieu d'eux sa statue à Montbelliard. Le jour de l'inauguration, à l'instant où le voile qui couvrait la statue fut enlevé, quinze cents voix des deux sexes chantèrent un hymne qui s'éleva jusqu'au ciel. Une souscription européenne a fait élever, au Jardin des Plantes, une représentation de l'illustre savant, qui sut ravir aux profondeurs du globe des pages de son histoire.

Laval a inauguré en 1840, une statue en bronze d'Ambroise Paré; sur la plinthe est gravée la devise naïve et pieuse du chirurgien, que son talent, et le besoin qu'en avait le roi, sauva des massacres de la Saint-Barthélemy : « *Je le pansay et Dieu le guarit.* »

La ville de Cateau-Cambrésis, où est né le maréchal Mortier, vient de lui élever une statue. Dans la petite église de Saint-Florent (Maine-et-Loire), où furent enfermés les cinq mille prisonniers républicains auxquels Bonchamps, mourant, sauva la vie, est placée la statue du général vendéen sur son tombeau; cet ouvrage est du fils de l'un des cinq mille prisonniers.

En élevant une statue à René d'Anjou, dans la ville d'Aix, la Provence songea plus au philosophe, peintre, écrivain, qu'à la tête couronnée, et certes, si le souvenir du bon roi leur est resté si précieux, c'est grâce à la tradition qui le représente se chauffant le dos contre une muraille exposée au midi. Il y avait une véritable philosophie dans ce royal peintre qui avait peint sa femme la tête ceinte d'une couronne de reine et dévorée par les vers du cercueil.

Cent mille citoyens consternés par la mort prématurée du général Foy, votèrent un million à sa famille, un monument au tribun intrépide. Le tombeau est au Père-Lachaise. Quatre bas-reliefs ornent le piédestal de la statue; ils représentent un combat en Espagne, le général à la tribune, entouré de tous les membres marquants de l'opposition à cette époque et dont bon nombre a malheureusement prouvé depuis, que cette opposition n'était pour eux qu'une question d'hommes et non de principes; le convoi du général suivi de ses collègues, et sur l'une des faces, le génie de la guerre et celui de l'éloquence.

Le gouvernement a ordonné, la ville de Paris, par son Conseil municipal, a payé le magnifique tombeau érigé à l'un de ces personnages, le chef des justes milieux, le grand Casimir Périer. Le ministre est représenté le poing fermé, comme pour faire respecter la Charte-Bérard et compagnie, qu'il tient de l'autre main.

La noble figure du patriote et chevaleresque Carrel décore le tombeau qui l'a ravi si jeune à son pays, dans le modeste cimetière de Saint-Mandé; il est représenté au moment où il prononce, devant les pairs, ses mémorables paroles accusatrices sur l'assassinat du maréchal Ney.

Angers élèvera sous peu un monument à l'illustre Beaurepaire, chef du 1[er] bataillon de Maine-et-Loire, qui se brûla héroïquement la cervelle pour ne pas subir l'humiliante capitulation de Verdun, et dont la mort eut sur les soldats de la République une prodigieuse influence. Cette statue sera en même temps une consécration du souvenir de cette intrépide légion angevine qui marcha la première vers les frontières pour repousser les ennemis de la liberté.

Bourg attend encore avec impatience la terminaison de la statue de l'immortel auteur *De la Vie et de la Mort*, Bichat, né dans ses murs. La ville de Mayenne s'occupe aussi de ressusciter dans son sein l'image de son digne fils, le vertueux cardinal de Cheverus, ancien évêque de Boston. La Restauration éleva, par souscription, l'immonde figure de Louis XV dans la ville de Reims ; le peuple ne participa pas à cette souscription. Les habitants de Beaufort (Maine-et-Loire) ont souscrit pour faire représenter leur bienfaitrice, Jeanne de Laval, deuxième femme de René d'Anjou.

Le statuaire David a offert au maire de la ville de Rennes d'exécuter gratuitement la statue du tailleur Le Perdrix, maire de la ville en 92 et 93.

Les royalistes érigèrent, sous la Restauration, une statue au traître Pichegru ; elle fut renversée de son piédestal en 1838 et les patriotes la remplacèrent par un drapeau tricolore, en attendant que l'auteur de la *Marseillaise*, Rouget de l'Isle, y ait sa statue.

Le génie de la Liberté s'élève, dit-on, sur la colonne de Juillet, beaucoup de personne persistent à regarder ce génie comme celui du juste milieu. N'aurait-il pas été plus logique de représenter, sur cette colonne, un homme du peuple appuyé sur son fusil, véritable allégorie de la liberté et que le peuple, avec son sens droit, aurait certes bien comprise!

La ville de Valence s'occupe de la réalisation d'un monument au républicain Championnet.

L'autorité avait toléré, pendant quelques années, un buste placé en 1830 sur une fontaine de la place des Invalides, modeste monument élevé au général Lafayette, mais, trouvant que le plâtre résistait trop longtemps aux intempéries des saisons, elle l'a fait briser et le fondateur de la nouvelle monarchie n'a plus un seul monument.

La ville de Paris fait les frais du tardif monument élevé à la

mémoire de Molière, mais enfin *à maglio tardi che mai.* Ne semblerait-il pas que les tartufes dont la race semble indestructible, ne pouvaient lui pardonner de les avoir mis au pilori du sarcasme des siècles, et le poursuivent encore en le reléguant à l'angle d'une rue, comme une borne-fontaine. Est-il donc trop peu pour être placé seul sur une place publique? A Paris, elles sont consacrées d'avance aux têtes couronnées, et pourtant quelle est la gloire royale qui puisse lutter contre ce grand génie?

Je suis tout émerveillé qu'on veuille bien permettre aux provinces d'élever les images de leur grands hommes sur leurs places publiques. C'est que, sans doute, la province ne tire pas à conséquence. On peut voir, à Versailles, la statue du maréchal Jourdan, mais la tête seule a été faite en son honneur, car tout le corps appartient de droit au général Valhubert, destiné à décorer le pont Louis XVI, mais qu'on a guillotiné pour substituer sur ses épaules (système d'économie de la liste civile) la tête de l'illustre maréchal à la sienne propre. La Restauration avait fait exécuter trois statues de Louis XVI, destinées à la place de la Révolution, à Nîmes et à Bordeaux, on a oublié, depuis 1830, de les élever sur leurs piédestaux.

Louis XIV se pavane sur l'une des places publiques de Caen. Le grand despote a toujours trouvé grâce devant ses successeurs couronnés. Napoléon, même, l'honorait et l'aimait. Boulogne-sur-Mer a érigé un buste colossal à Henri II, ce roi avait battu les Anglais. C'est ce qui lui a mérité le souvenir des Boulonnais.

La Ferté-Milon, patrie de Racine, possède sa statue en marbre. Château-Thierry s'enorgueillit de l'image du bon La Fontaine, né dans son sein.

Les mariniers de Clamecy élevèrent, de leurs modestes souscriptions, un buste colossal à Jean Rouvet, leur compatriote, inventeur des trains de bois, il est placé sur le pont. Une chose assez plaisante est arrivée à l'égard du modèle de ce buste. L'artiste eut l'idée d'offrir le modèle en plâtre à la mairie de Clamecy, mais le maire n'ayant pas bien compris la lettre d'envoi, crut que c'était un buste du roi Louis-Philippe et renvoya, sans l'ouvrir, la boîte au statuaire, en disant que la ville possédait déjà un buste de S. M. Peu de temps après, la méprise s'éclaircit et l'autorité accepta alors, avec reconnaissance, le buste de Jean Rouvet.

Il faut certainement élever beaucoup de monuments aux grands hommes, mais il faut le faire avec justice et discernement, afin que cet honneur ne devienne pas banal et ne fasse pas manquer le but : la vénération et l'émulation des peuples. A Rome, dans le Bas-Empire, il y avait plus de statues que d'hommes, on les prodiguait d'une manière ridicule. Un avocat plaidant une cause importante exigeait une statue s'il gagnait son procès, ce n'était donc plus qu'un portrait en pied de l'homme : plus d'apothéose, c'était la prostitution d'une chose qui ne reste sacrée que tant que le peuple conserve des idées de véritable grandeur et de moralité. Cela se passait, à la vérité, à la dislocation du colossal empire romain. Il faut, je le répète, être très scrupuleux sur le choix des personnages auxquels on veut ériger des monuments. Je voudrais que, dans toutes les villes, l'érection d'un monument en ce genre fût le motif d'une délibération du conseil municipal, qu'ensuite le nom désigné par lui fût inscrit sur un registre où chaque citoyen apposerait son vote d'adhésion ou de répulsion. Puis, tel mériterait une statue, tel un buste, tel une simple inscription.

Ainsi, l'admission d'un homme célèbre au Panthéon n'aurait lieu qu'après un décret de l'Assemblée nationale, puis le scrutin de la nation par le moyen de registres ouverts dans toutes communes de France, viendrait en sanctionner la décison. Un semblable honneur serait une véritable apothéose et il n'y aurait pas à craindre que jamais un nom, confirmé de cette manière, pût être effacé du temple de la gloire.

DAVID D'ANGERS.



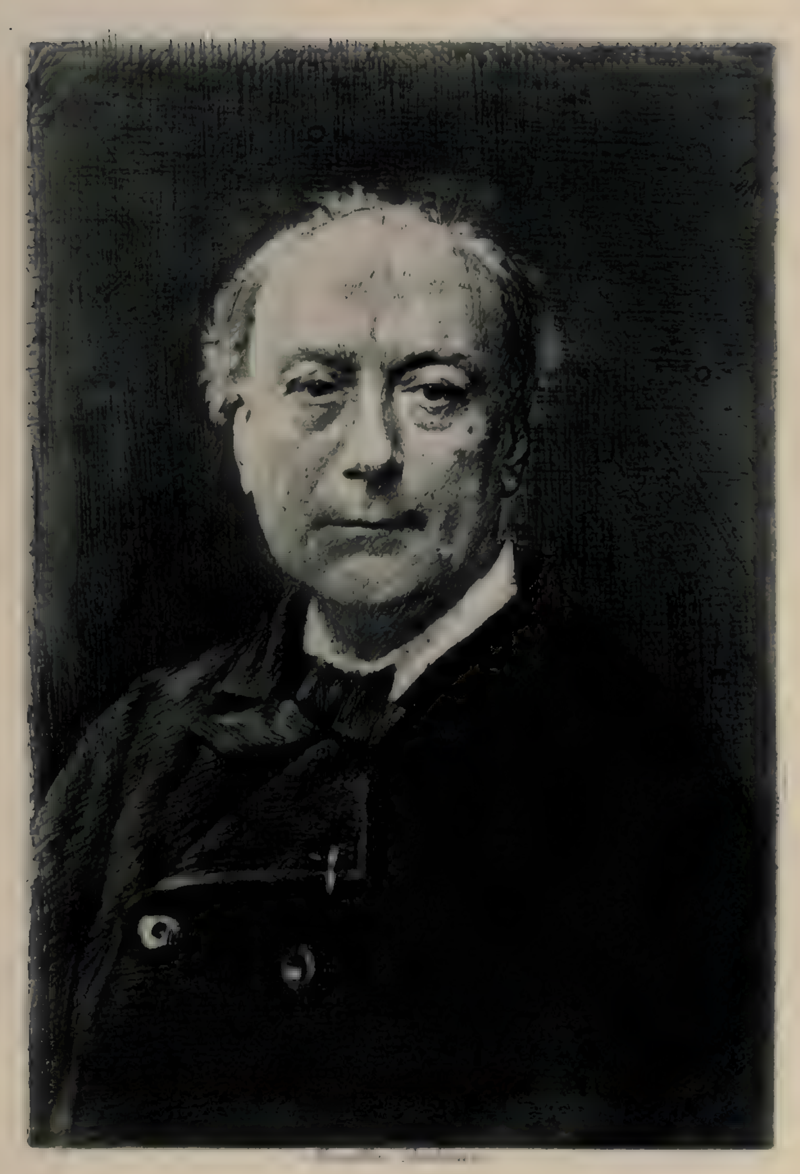


THÉODORE DE BANVILLE

Assembleur de rimes, Banville,
C'est bien que les chardonnerets
Chantent dans les bois de Chaville;
Mais veux-tu chez les Turcarets
Emplir ton coffre et tes coffrets?
Plante-là ton rêve féerique!
— C'est bien dit, mais je ne saurais,
Je suis un poète lyrique.

Poète lyrique! ainsi, dans sa « Ballade à lui-même », s'est fidèlement dépeint celui qui vient de s'éteindre et dont la mort met en deuil les Lettres françaises.

Le grand poète, l'impeccable artiste n'est plus; mais son œuvre lui survivra pour la délectation de ceux qu'exalte le Beau, pour l'enchantement des dilettantes du vers. Nul plus que le maître que nous pleurons, n'eut le souci de la facture. Merveilleux ouvrier, il atteignit fréquemment à l'absolue perfection. Beaucoup d'esprits superficiels n'ont su voir en ses livres que le parfait virtuose, que le ciseleur habile dont la maîtrise inouïe sut assouplir le rythme à tous ses caprices, faire sonner à la rime de retentissantes fanfares. Pourtant en Banville il y avait un penseur; et sa pensée, pour être exprimée dans



une langue prestigieuse et fixée dans une forme incomparable, n'en était pas moins profonde. L'Idée est un diamant brut dont la gangue emprisonne un feu latent. Ce diamant, le poète le façonne, le taille, le polit; et du prisme multiplié des facettes jaillissent alors, en folles bluettes irisées, de vibrantes et rutilantes flammes. Et la pierre est une pierrerie. Combien d'inestimables joyaux le disputent au Régent, au Ko-Hinnor, dans ces splendides écrins qui s'appellent *Les Cariatides*, *Les Stalactites*, *Le Sang de la Coupe*, *Les Odelettes!*

Les vers de Banville sont débordants de vie, exubérants de joie. « Son talent, — a dit Baudelaire, — représente les belles heures de la vie. Si je trouve dans ses œuvres un mot qui, par sa fréquente répétition, semble dénoncer un penchant naturel et un dessein déterminé, j'aurai le droit de conclure que ce mot peut servir à caractériser, mieux que tout autre, la nature de son talent, en même temps que les sensations contenues *dans les heures de la vie où l'on se sent le mieux vivre*. Ce mot, c'est le mot *Lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *Lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. Par un raisonnement, qui a peut-être le tort de rappeler les méthodes mathématiques, j'arrive donc à conclure que, la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des *belles heures*, puis présentant assidûment aux yeux le mot *Lyre*, et la *Lyre* étant expressément chargée de traduire les *belles heures*, l'ardente vitalité spirituelle, l'homme hyperbolique, en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique. »

Deux mots encore, avec la persistance d'une obsession, reviennent sans cesse dans les vers du poète : les mots *lys* et *roses*.

« Rien n'est pareil à la gloire d'un lys », a-t-il chanté ; et, par analogie, il s'est complu à célébrer le triomphe des chairs liliales, sur lesquelles l'aurore épanche, par moments, ses suaves pourpris que viennent aviver de pudiques afflux de sang. Il dit sa fleur d'élection :

Sur toutes fleurs je veux louer la rose.

Et quelle adorable origine il lui donne, à la rose !

Amour, le dur chasseur que l'épouvante suit,
Né de l'œuf redoutable enfanté par la Nuit

Aux noires ailes, vit la grande Cythérée
Dormant dans son chemin...........
Eros la vit. Il vit ces bras que tout adore,
Et ces rougeurs de braise et ces clartés d'aurore;
Il contempla Cypris endormie, à loisir.
Alors de son désir, faite de son désir,
Toute pareille à son désir, naquit dans l'herbe
Une fleur tendre, émue, ineffable, superbe,
Rougissante, splendide et sous son fier dessin
Flamboyante et gardant la fraîcheur d'un beau sein.
Et c'est la rose! c'est la fleur tendre et farouche
Qui présente à Cypris l'image de sa bouche,
Et semble avoir un sang de pourpre sous sa chair.
Fleur-femme, elle contient tout ce qui nous est cher,
Jour, triomphe, caresse, embrassement, sourire :
Voir la Rose, c'est comme écouter une lyre!
Notre regard ému suit le frémissement
De son délicieux épanouissement;
Sa chevelure verte avec orgueil la couvre.
Quand nous la respirons, elle est pâmée et s'ouvre :
Son parfum d'ambroisie est un souffle. On dirait
Que, par je ne sais quel ravissement secret,
Elle prend en pitié notre amour et nos fièvres,
Et son calice ouvert nous baise avec des lèvres.

Notons enfin, pour compléter le cycle des hantises de notre poète, le mot *laurier*, qui sonne et se répercute dans tous ses livres :

Pourquoi je vis ? Pour l'amour du laurier.

Il se complaît encore à sertir, comme un parfait joaillier, les gemmes rares, à faire étinceler l'orient des perles, à faire scintiller de purs diamants, dans des jeux de rayons, des palpitations de clarté qui sont comme une fête de la lumière. Ce sonnet des *Princesses* n'est-il pas une merveille ?

La Reine Nicosis, portant des pierreries,
A pour parure un calme et merveilleux concert
D'étoffes, où l'éclair d'un flot d'astres se perd
Dans les lacs de lumière et de flammes fleuries.

Son vêtement tremblant chargé d'orfèvreries
Est fait d'un tissu rare et sur la pourpre ouvert,
Où l'or éblouissant, tour à tour rouge et vert,
Sert de fond méprisable aux riches broderies.

Elle a de lourds pendants d'oreilles, copiés
Sur les feux du soleil du ciel, et sur ses pieds
Mille escarboucles font pâlir le jour livide.

Et fière sous l'éclat vermeil de ses habits,
Sur les genoux du roi Salomon elle vide
Un vase de saphir d'où tombent des rubis.

L'outrance atteint ici un paroxysme hyperbolique; mais c'est là un paroxysme voulu. Les mots chatoient comme de somptueuses étoffes, brillent comme des métaux précieux, rutilent comme ces rubis qui ruissellent d'un vase de saphir. Il y a une puissance d'évocation qui éblouit l'œil en même temps que l'esprit. Les vers fusent en gerbe lumineuse, retombent en globules de flamme multicolores dans un poudroiement d'étincelles d'or.

Le meilleur du génie de Banville est fait du culte hautain que, toute sa vie il professa pour l'immortelle Beauté. Ce chrétien, — pratiquant, dit-on, — fut un exquis païen, adorateur des dieux d'Hellas, des mythes ineffables de la Grèce antique. Sa Muse, vêtue du péplos, chaussée de cothurnes, le front étroit ceint de la bandelette de pourpre, s'en allait, portant l'amphore chantante, sous l'azur vibrant et limpide du ciel attique, par des chemins veloutés de mousse, bordés de lauriers-roses, d'hyacinthes et d'anémones. Une aimable philosophie lui faisait l'âme légère, souriante la vie...

Au corps dans la tombe enfermé,
Que reste-t-il ? D'avoir aimé
Pendant deux ou trois mois de mai.

« Cherchez les effets et les causes »
Nous disent les rêveurs moroses.
Des mots ! des mots ! Cueillons les roses.

Il fut aussi un fervent pèlerin au pays de la Fantaisie. Il aimait à promener son rêve dans le riant décor des fêtes galantes de Watteau. Il excellait à faire se mouvoir, en de délicieux et féeriques

paysages, ces jolis et chimériques amoureux habillés de soieries aux nuances adoucies, et qui s'aiment par amour de l'amour; beaux couples errants qui vaguent, à pas lents, sous des frondaisons bleuâtres et nacrées, le rire aux lèvres, et, au cœur, une vague pointe de mélancolie.

Dans le parc au noble dessin
Où s'égarent les Cydalises,
Parmi les fontaines surprises
Dans le marbre du clair bassin,

Iris, que suit un jeune essaim,
Philis, Eglé, nymphes éprises,
Avec leurs plumes indécises,
En manteau court, montrant leur sein,

Lycaste, Myrtil et Sylvandre
Vont, parmi la verdure tendre,
Vers les grands feuillages dormants.

Ils errent dans le matin blême,
Tous vêtus de satin, charmants
Et tristes comme l'Amour même.

Grandiose et tragique dans certaines pièces des *Exilés*; ému, filialement tendre dans les *Roses de Noël*, dédiées à sa mère; ironique, gai jusqu'au délire dans les *Odes funambulesques* et les *Occidentales*, Banville a su faire vibrer toutes les cordes de la lyre et toutes les fibres du cœur. Il est bien l'un des poètes de qui Victor Hugo a dit : « Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poètes tous les styles. Il suffit de changer de zone. Montez, c'est la tourmente; descendez, ce sont les fleurs... Ils ont dans leur ravin le plus farouche, un charmant petit printemps à eux, bien connu des abeilles. »

Un grand poète vient de mourir. Des journalistes bien informés nous assurent que la poésie est morte avec lui. L'affirmation est peut-être excessive. Hugo, que je citerai encore, leur a répondu par anticipation : « Force gens, de nos jours, volontiers agents de change et souvent notaires, disent et répètent : La poésie s'en va. C'est à peu

près comme si l'on disait : Il n'y a plus de roses, le printemps a rendu l'âme, le soleil a perdu l'habitude de se lever, parcourez tous les prés de la terre, vous n'y trouverez pas un papillon, il n'y a plus de clair de lune, et le rossignol ne chante plus, les Alpes et les Pyrénées s'en sont allées, il n'y a plus de belles jeunes filles et de beaux jeunes hommes, personne ne songe plus aux tombes, la mère n'aime plus son enfant, le ciel est éteint, le cœur humain est mort. »

Oui, la poésie vit et vivra; elle est éternelle comme les postulations de l'âme affamée d'idéal et que sollicite l'au-delà. Tant que des intelligences d'élite se sentiront isolées, exilées en un monde peuplé d'êtres épris des seuls biens matériels et de banales jouissances, ces intelligences se réfugieront dans le rêve, chevaucheront la Chimère, pour fuir vers les radieux Édens du songe. Peut-être le romantisme, lui, est-il mort. On peut en douter et ne pas le désirer. Quoi qu'il en soit, il aura été une des plus puissantes manifestations du génie humain. Il aura resplendi, durant trois quarts de siècle, revivifiant, régénérant l'art. Il aura eu, dans l'œuvre de Banville, un couchant d'éblouissante splendeur. Et si, à cette heure, la poésie languit dans une mélancolique pâleur de crépuscule, si la nuit est proche et inéluctable, du moins sera-ce, on peut l'affirmer, une de ces brèves et claires nuits de juin, si tièdes, si belles, qu'elles font pressentir, tout proche,

Le seuil vertigineux du gouffre des aurores,

selon l'admirable vers de Léon Valade.

THÉODORE MAURER.





BRETAGNE

Bretagne ! — C'est le nom de ce pays antique
Où, sous un ciel très doux, parmi d'âpres îlots,
La vaste mer revient, contre un roc granitique,
Briser incessamment ses formidables flots.

Un tapis d'ajoncs d'or et de roses bruyères
Revêt ses flancs rugueux, hérissés de menhirs ;
Et l'on y voit errer, blêmes, les lavandières
Qui, sous la triste lune, exhalent leurs soupirs...

Le rêve s'y mélange au réel ; la légende
Y rayonne, évoquant un passé merveilleux ;
Et la Mélancolie, hôtesse de la lande,
Y caresse le front des filles aux yeux bleus.

Vieux sol, ô noble sol ! les fils de tes chaumières
Te ressemblent. En eux, trois forts amours ancrés :
Dieu, — la mer, — le pays, — tiennent leurs âmes fières
Et les embrassent tous par des liens sacrés.

Fidèles à la langue, attachés aux costumes
De père en fils transmis comme un legs précieux,
Ils conservent, avec les anciennes coutumes,
Au Dieu de leur berceau la foi de leurs aïeux.

La voix de l'Océan qui leur parle sans cesse
Leur apprend le mépris de la mort, la bonté,
L'union, seul recours de l'humaine faiblesse,
Et l'oubli de chacun dans la fraternité !

Le pays ! — Quand l'exil les couvre de son ombre,
Bretagne, ton seul nom dissipe leur langueur :
Ils pleurent, ils revoient tes dolmens, ton ciel sombre,
Et tes chants, doucement, bercent leur triste cœur...

Mais, s'ils gardent aux lieux chers qui les ont vus naître,
Au clocher, à la lande, un amour achevé,
Leur courage, leur bras, leur vie et tout leur être
Sont bien à toi, Patrie, ô France : ils l'ont prouvé !

Aux jours de deuil, héros stoïques, en silence,
Tes fils de la Bretagne ont su pour toi mourir...
Gloire à leurs noms ! leur sang est la rouge semence
Des revanches d'hier que nous doit l'avenir !

ROBERT VALLIER

NOUVEAUTÉ DU PRINTEMPS

Je suis comme un oiseau, naïf devant les choses,
Qui, voyant le brouillard obscurcir les ciels bleus,
S'était blotti, les ailes closes ;
Je suis comme un oiseau frileux.

Arrive le soleil, — l'oiseau dresse ses plumes ;
Et je m'extasiais tout à l'heure, en voyant,
Brusquement, au sortir des brumes,
Le Luxembourg tout verdoyant.

Merveille exquise ! Autour, les toits gris et les pierres,
Les murs, que transfigure, en venant s'y poser,
Le jeu délicat des lumières,
Leur frôlement ou leur baiser ;

Au milieu, près de l'eau plus limpide, les marbres
Réjouis jusqu'au cœur et devenus de chair ;
Et ce premier duvet des arbres,
Léger comme un sourire clair.

Voilà des milliers d'ans que notre race humaine,
Joyeuse ainsi, s'étonne en face du soleil,
Et que le printemps nous ramène
L'enchantement toujours pareil.

C'est à peine un rayon, c'est un instant de joie,
Volupté passagère, et déjà souvenir...
Mais, puisque le ciel nous l'envoie,
C'en est assez pour le bénir.

Béni soit-il, le ciel muet, mais pitoyable,
De nous avoir donné, comme trêve au tourment,
Devant la nature immuable,
L'imprévu de l'étonnement !

CHARLES FUSTER





CHRONIQUE



Il était permis de supposer que deux Salons, — Champs-Élysées et Champ-de-Mars, — avec l'appoint des innombrables expositions particulières qui ne cessent de solliciter l'attention du public, pouvaient suffire aux exigences actuelles de la production artistique. C'était là, paraît-il, une étrange illusion : Paris eut, l'an dernier, deux Salons ; cette année, il en aura un troisième, et combien démesuré ! puisque le double principe sur lequel se fondent les organisateurs est que la nouvelle exposition sera ouverte à tout le monde sans que le nombre des envois de chacun soit limité, et qu'il n'y aura aucune sorte de jury !

Ce sont, naturellement, les artistes dont les œuvres ont été refusées aux deux Salons, qui ont dessein de réaliser cette vaste et démocratique conception. Le jury des Champs-Élysées, qui, le premier, avait fait connaître ses décisions, avait apporté, cette année, une certaine discrétion dans le chiffre des œuvres reçues : moins de 1800 peintures, sur plus de quatre mille envois. C'était déjà un contingent notable de mécontents. Mais ce fut bien pis lorsque l'on apprit que le jury du Champ-de-Mars n'avait admis que 252 toiles sur les 2.070 qui lui avaient été présentées, et 168 dessins, pastels ou miniatures sur 952 (Il ne s'agissait, bien entendu, que des œuvres n'appartenant pas aux sociétaires, car ces derniers, comme on sait, sont dispensés de l'examen du jury). Le mécontentement fut à son comble parmi les refusés. Des meetings d'indignation et de protestation furent organisés, et alors il fut résolu qu'une vaste exposition serait créée immédiatement, ouverte à tout le monde et, par dessus tout, absolument affranchie de tout jury.

Où trouver un local suffisant pour abriter l'avalanche de tableaux que fait prévoir une réglementation aussi souverainement libérale? A quel édifice pourra-t-on demander les myriamètres de cimaise que tous les peintres, nationaux ou étrangers, ont le droit d'y ambitionner? Le comité d'organisation de ce nouveau Salon a jeté son dévolu sur le palais des Arts libéraux, au Champ-de-Mars. Les pourparlers avec M. Alphand ont abouti, et prochainement la France comptera une exposition d'art de plus, et non la moindre comme porportions.

C'est à peine si la nouvelle association a pu songer à préparer des programmes et à élaborer des statuts. Il a été décidé que, pour subvenir aux premiers frais d'installation, chaque exposant aura à payer un léger droit. Par la suite, les recettes, — celles des années suivantes, tout au moins, sinon celles de la présente année qui seront vraisemblablement absorbées par les dépenses, — seront employées, dans la pensée des organisateurs, « à créer dans Paris des ateliers libres, sans professeurs, où des artistes trouveront, chaque jour et gratuitement, des modèles ».

L'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection d'un membre titulaire dans la section de peinture en remplacement de M. Meissonier, décédé. Les candidats étaient au nombre de trois : MM. Jean-Paul Laurens, Jules Lefebvre et Edouard Detaille. Ce vote a donné lieu à trois tours du scrutin. Le nombre des votants étant de 35, la majorité était de 18 voix. Au premier tour, les suffrages se sont répartis ainsi : M. Jean-Paul Laurens, 15 voix; M. Jules Lefebvre, 17; M. Edouard Detaille, 3; au deuxième tour : M. Laurens, 17; M. Lefebvre, 16; M. Detaille, 2; au troisième tour : M. Laurens, 18; M. Lefebvre, 16; M. Detaille, 1.

M. Jean-Paul Laurens ayant obtenu la majorité requise, a été déclaré élu.

Au cours de la même séance, lecture a été donnée par le secrétaire perpétuel des décrets du Président de la République approuvant l'élection de M. Ernest Guiraud, membre de la section de composition musicale, élu en remplacement de M. Léo Delibes, et celle de M. Alphand, membre libre, élu en remplacement de M. le baron Haussmann.

M. le comte Delaborde, secrétaire perpétuel, a communiqué à l'Académie un extrait du testament par lequel feu M. Joseph Pinette, en son vivant rentier à Versailles, a légué à la Compagnie une rente de douze mille francs : « Désirant, dit le testateur, encourager les jeunes gens qui se consacrent à la composition musicale, et voulant les aider dans les débuts difficiles de leur vie d'études, je donne et lègue à titre particulier, à l'Institut de France, la somme nécessaire afin de constituer 12,000 francs de rente sur l'État français 3 %. Cette rente sera divisée en quatre parties

égales de 3,000 francs chacune, qui seront servies durant quatre années consécutives aux pensionnaires musiciens de l'Académie de France dès qu'ils auront terminé leur temps de pension tant à Rome que dans les autres pays qui leur sont indiqués par les règlements. Les susdits pensionnaires musiciens ne jouiront de cette rente que s'ils ont rempli, pendant la durée de leur pension, toutes leurs obligations envers l'État. »

Communication a été donnée à l'Académie des lettres des candidats au fauteuil de M. Lenoir, membre libre : elles émanaient de MM. Jules Comte, Georges Duplessis, de Kéraniou et Georges Lafenestre. La commission mixte, chargée du classement, présentait en première ligne M. Duplessis, en deuxième liste M. Lafenestre. L'Académie n'ayant ajouté aucun nom à cette liste, c'est sur ces deux seuls candidats que le vote a eu lieu : M. Duplessis, conservateur à la Bibliothèque nationale, a été élu membre libre par 35 voix contre 3 données à M. Lafenestre.

Un nouveau fauteuil de membre libre est vacant par suite du décès du prince Napoléon Bonaparte; à l'une des prochaines séances, il sera donné lecture des lettres de candidature pour ce fauteuil.

Il a été donné communication à l'Académie du décret présidentiel approuvant l'élection de M. Jean-Paul Laurens comme membre de la section de peinture.

M. Gounod, au nom de la section de composition musicale, a communiqué le rapport sur le concours Rossini, dont il avait été chargé. La section a proposé, vu la faiblesse des œuvres présentées, la prorogation de ce concours au 31 décembre de cette année, en conservant le même livret dont le sujet est : *Isis*.

Dans la même séance, le président a rappelé la perte récente que l'Académie a faite en la personne de M. Chapu, membre de la section de sculpture. A ce sujet, il a donné lecture d'un télégramme envoyé par M. le duc d'Aumale : « *Au secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à Paris. — De Palerme.* — Veuillez exprimer aux confrères combien je m'associe à leurs sentiments douloureux. — Aumale. » La séance a été levée immédiatement après cette lecture, en signe de deuil.

Parmi les dernières communications faites à l'Académie, nous mentionnerons celle qui a été lue par M. Pascal, membre de la section d'architecture : une notice qu'il a écrite sur la vie et les œuvres de son prédécesseur, M. André.

M. Carnot, président de la République, a fait don au musée du Louvre de son buste en marbre, sculpté par Chapu. Cette œuvre a été placée sur un socle élevé dans la rotonde qui donne accès dans la galerie d'Apollon. M. Carnot a également offert au musée de Versailles son médaillon en bronze par Chaplain.

L'une des salles de la Colonnade, servant à l'exposition provisoire des œuvres nouvellement acquises par le Louvre, renferme un tableau donné au musée par Mme Maciet et M. Jules Maciet, *la Flagellation*, œuvre de l'École française du XIVe siècle.

Le sculpteur animalier Auguste Caïn vient de faire don au musée du Louvre de la cire originale d'un groupe de Mène, son beau-père, l'*Hallali sur pied*, représentant un cerf qui se défend contre une meute, et ayant figuré au Salon de 1855. Cet ouvrage remarquable sera placé dans la salle qui fait suite à celle où l'on a rassemblé les objets d'art en métal. C'est là qu'on réunira toutes les sculptures en terre cuite, en bois et en cire, actuellement disséminées dans diverses galeries du musée.

Une statue en cire, à la grandeur de nature, qui avait été préparée pour la fonte, œuvre du sculpteur Giraud, a été léguée au Louvre par M. Montenard. L'auteur de cette sculpture, ayant perdu sa femme en 1827, voulut lui élever un tombeau, mais il ne put réaliser ce projet et ne laissa que le modèle en cire de son monument. La femme y est représentée couchée et drapée à l'antique; elle porte au bras son nourrisson, et près d'elle un autre enfant est endormi. Ce groupe a été placé provisoirement dans une salle du département de sculpture de la Renaissance.

Le musée du Luxembourg vient de recevoir : un paysage, la *Montée du Petit-Saint-Bernard*, par Jean Desbrosses, don de M. Carpentier; une aquarelle de M. Zuber, la *Place Saint-Sulpice*, don de l'auteur; une autre aquarelle de M. Hector d'Espouy, architecte, représentant un *Projet de décoration pour une salle de la Villa Médicis*, offerte par l'auteur; une peinture par Quignon, *la Moisson*, acquise par l'État au Salon de 1890; un *Portrait de jeune homme*, par Emile Lévy, don de la veuve de l'auteur; le *Portrait de feu Mme Rattier*, par Jalabert, legs de M. Rattier; une figurine en topaze brûlée, *Gallia*, sculptée par Gaulard, acquisition de l'Etat au Salon de 1890.

M. Ernest Pascal a fait don au musée Carnavalet d'un médaillon en bronze de Robespierre, par Théodore Ruhierre, un graveur dont c'est là, affirme le *Bulletin des Musées*, l'œuvre de sculpture unique, et qui le modela, vers 1835, d'après un portrait fort ressemblant, appartenant à Charlotte Robespierre. En relief et en caractères cursifs, ce médaillon porte, encadrant le profil, l'inscription suivante : « Nous voulons que la France devienne le modèle des nations, l'effroi des oppresseurs, la consolation des opprimés. » Cette exergue se complète par les vers suivants, qui sont de Robespierre lui-même :

Le seul tourment du juste à son heure dernière
Et le seul dont alors je serai déchiré,
C'est de voir en mourant la pâle et sombre envie
Distiller sur mon nom l'opprobre et l'infamie,
De mourir pour le peuple et d'en être abhorré.

Un buste en bronze du peintre Eugène Lami vient d'être offert à la direction des musées nationaux par M. Frédéric Lami, son fils. Ce portrait, selon le désir du donateur, devra être placé dans le musée de Versailles où figurent plusieurs œuvres importantes du peintre, notamment la *Bataille de Cassano,* la *Prise de Maëstricht,* la *Capitulation d'Anvers*, etc.



Le Triomphe de la Vertu couronnée par les Génies et entourée par les Arts liberaux.
Groupe en terre cuite par François Ladatte (1706-1787)
(Musée des Arts décoratifs)

Parmi les dernières acquisitions dont s'est enrichi le musée des Arts décoratifs, se trouve un beau groupe en terre cuite (H. 0. 65. L. 0.48) d'un sculpteur peu connu et dont les œuvres sont très rares en France, François Ladatte, né à Turin de parents français, mort à Paris en 1787. Ce groupe représente le *Triomphe de la Vertu.* Dans une notice communiquée par la

famille du sculpteur et reproduite dans les *Memoires inédits sur les membres de l'Académie royale*, il est fait mention de l'œuvre en ces termes : « En 1744, M. Ladatte retourna à Turin où son premier ouvrage fut le *Triomphe de la Vertu couronnée par les Génies et entourée par les Arts libéraux*, qui existe actuellement entre les mains du sieur Cignaroli, son gendre. Ce monument peut seul suffire à faire connaître le vrai génie de ce célèbre artiste. » La signature du sculpteur suivie de la date de 1744, qu'on lit sur le socle, indique bien que c'est là le groupe mentionné dans le document que nous venons de citer.

Les œuvres de Ladatte sont rares dans notre pays. Dans la chapelle du château de Versailles il existe, de lui, un bas-relief en bronze, le *Martyre de saint Philippe*, qui orne l'autel consacré à ce saint. Le Louvre possède son morceau de réception à l'Académie, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, en marbre. Il avait remporté le deuxième prix de sculpture en 1728, le premier prix en 1729 ; agréé à l'Académie en 1736, il fut reçu académicien en 1741, adjoint à professeur en 1743. Ses œuvres sont, généralement, de proportions réduites et de dimensions analogues à celle dont le musée des Arts décoratifs a eu la bonne fortune de se rendre acquéreur.

Mme Chaplin, veuve du peintre décédé en ces derniers mois, a adressé au maire du Havre la lettre suivante :

« Monsieur le maire,

« Mon mari, depuis longtemps déjà, m'avait exprimé le désir de donner, après sa mort, le portrait de sa mère à la ville du Havre pour son Musée. Sa mère était Havraise, et, quoique ayant épousé un Anglais, ses meilleurs souvenirs étaient pour cette charmante ville. Mon mari partageait cette sympathie, aussi c'est au Havre seulement qu'il consentait à faire un petit séjour de plaisir, car il avait horreur du déplacement. Il n'a pas laissé de dispositions par écrit ; mais je connais ses pensées, son attachement pour la Normandie, et je crois bien faire en vous priant de vouloir bien accueillir cette bonne et belle œuvre ; j'aurai un grand plaisir à la retrouver au Havre aussi.

« Recevez, monsieur le maire, l'expression de mes sentiments très distingués.

« Jeanne Chaplin. »

Le maire du Havre s'est empressé d'adresser à Mme Chaplin ses plus vifs remerciements.

On vient d'installer à l'Institut, dans la salle des Pas-perdus, qui précède la grande salle des séances, le buste de feu M. Beaussire qui fut membre de l'Académie des Sciences morales et politiques. Ce buste est l'œuvre du sculpteur Bogino.

Dans une de ses dernières réunions, la commission des monuments historiques, assemblée sous la présidence de M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, s'est occupée de la question du déplacement de certains fragments de monuments et d'antiquités ayant un intérêt artistique et historique, et des difficultés auxquelles, en particulier, a donné lieu l'exécution d'une mission ayant pour objet de rapporter dans le musée du Louvre, des monuments découverts en Algérie, à Lambèze et à Timgad, dans le département de Constantine.

On sait que l'État est considéré, d'après une tradition constante et consacrée par la pratique administrative, comme propriétaire des objets d'art ou d'archéologie trouvés sur des terrains qui lui appartiennent; mais on a toujours estimé que la meilleure destination à donner aux objets recueillis est de les placer dans les collections publiques des villes les plus voisines : cet usage a contribué à répandre le goût des arts et à encourager les travaux des sociétés savantes établies sur tous les points du territoire. Toutefois, ces dépôts ne constituent pas, de la part de l'État, un abandon du droit de propriété. Et, d'ailleurs, l'administration centrale doit toujours, comme par le passé, se réserver la faculté de déposer dans ses grandes collections publiques les objets artistiques ou historiques d'une importance exceptionnelle ou dont la conservation sur place ne serait pas assurée dans de bonnes conditions.

Or, au sujet des objets d'art et des monuments épigraphiques, recueillis sur le territoire du département de Constantine, les membres du Parlement qui représentent l'Algérie, adressèrent une réclamation au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Ce dernier a donné l'ordre de suspendre l'envoi des caisses contenant ces objets, c'est dans ces conditions qu'il a soumis la question à la commission des monuments historiques.

Un des membres, M. Thomson, a fait observer que cette question avait un caractère plus général et qu'elle intéressait l'ensemble des objets d'art répandus sur tout le territoire français. Quel est le droit absolu de l'administration des Beaux-Arts en pareille matière? Le but de la loi du 30 mars 1887 est clairement d'empêcher les aliénations qui se faisaient au grand profit des brocanteurs. La loi crée une servitude sur les objets comme sur les monuments historiques. Mais dans la pensée du Sénat et de la Chambre, la loi n'a pas été plus loin. Elle n'a jamais eu, elle ne peut avoir pour objet de dépouiller certaines régions, certaines localités, de débris artistiques qui constituent l'histoire même de ces pays.

Après avoir entendu MM. Bœswilwald, inspecteur des monuments historiques, de Mortillet et Antonin Proust, la commission a décidé de soumettre la question à l'examen préalable d'une sous-commission composée de MM. Bardoux, Proust, Thomson, Larroumet, Bœswilwald, Kæmpfen et de Mortillet.

Les monuments au sujet desquels la question a été soulevée, et qui proviennent de Lambèze et de Timgad, sont : le sarcophage dit du *Bon Pasteur*, et deux inscriptions, le *Discours de l'empereur Hadrien* et l'*Album des décurions*.

A la suite de la démission de M. Antonin Proust comme président de l'Union centrale des arts décoratifs, M. Georges Berger a été, comme on sait, désigné pour lui succéder. En prenant possession de ses fonctions, le nouveau président a d'abord fait, en ces termes, l'éloge de son prédécesseur : « Mon honorable collègue, M. Antonin Proust, auquel je succède sans avoir la prétention de le remplacer, nous continuera certainement son appui ; il ne me refusera pas les conseils de son expérience. Je serais mal à l'aise dans ce fauteuil qu'il a occupé longtemps avec distinction, si je n'étais assuré qu'il consentira à ne pas trop s'en éloigner. M. Antonin Proust dit avoir gardé le souvenir de son entrée parmi nous, alors qu'au nom de notre ancienne Union des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, je suis venu solliciter le concours de ses lumières, de sa collaboration et de son influence dans le Parlement. S'il le veut bien, nous serons deux dorénavant pour défendre le sort et l'avenir de notre société devant les pouvoirs publics et les représentants du pays. »

M. Georges Berger a rappelé le but poursuivi par l'Union et s'est longuement étendu sur la fondation du musée : « La fondation d'un musée français des arts décoratifs, a-t-il dit, parallèlement au South Kensington Museum, ne saurait avoir pour but de recommencer *ab ovo*, ou même de parfaire, à partir d'un degré supérieur, notre éducation artistique industrielle. Cette fondation est surtout indispensable afin de classer, de coordonner, de vulgariser soit la notion, soit l'appropriation des ressources inimitables que nous tenons de notre passé ou de nous-mêmes ; de permettre à chacun, — artiste, fabricant, amateur et consommateur, — de régler son goût et de faire progresser l'élévation de ses inspirations ou de ses désirs, en puisant aussi largement que profitablement dans le trésor de l'invention artistique française.

« L'ouverture du musée des arts décoratifs sera peut-être une révélation pour quelques-uns ; aux yeux du plus grand nombre, elle fournira le démenti le plus éclatant qui puisse être donné à quiconque prétendrait encore que le centre du mouvement artistique, dans les branches diverses

du travail de la pensée et de la main, peut être déplacé et évoluer sur des bases sérieuses autre part qu'en France. »

Quel sera l'emplacement qu'occupera ce musée ? M. Berger et le consel de l'Union auraient voulu l'élever en plein quartier industriel, dans la rue Saint-Antoine ou la rue du Temple. Mais il est impossible de trouver là les dix mille mètres carrés qu'exigera le développement certain de ce musée. Les Champs-Élysées sont trop lointains. Il reste, sur le quai d'Orsay, la Cour des comptes dont on utiliserait les ruines.

Il serait donc question, de nouveau, d'après les intentions exprimées par M. Berger, de reprendre, auprès du gouvernement, les négociations ayant pour but la cession à l'Union centrale, des ruines du quai d'Orsay. Le ministre des Travaux publics renoncerait alors au projet d'aliénation du terrain et des matériaux qui le couvrent, projet approuvé, comme nous l'avons déjà dit il y a quelques mois, par ses collègues du gouvernement, et qu'il était question de soumettre à l'approbation du Parlement appelé à le sanctionner par une loi.

Dans le projet nouveau de M. Berger, en échange de la cession temporaire des terrains du quai d'Orsay, le gouvernement recevrait de l'Union centrale l'engagement d'être mis par elle en possession, au bout de dix ou quinze ans, des constructions du musée et de ses collections.

Le jury chargé de juger la deuxième épreuve du concours pour la décoration de la galerie Lobau, à l'Hôtel-de-Ville, a rendu sa décision. Sur les quarante-six projets qui avaient été présentés à la première épreuve, le jury en avait désigné cinq pour être admis au second degré du concours. C'étaient ceux de MM. Bouveau, Dubufe, d'Espouy, Moreau-Néret et Noël Bouton en collaboration, et Picard ayant pour collaborateur M. Risler, architecte.

Par 24 voix sur 31 votants, le projet présenté par M. Picard a été adopté par le jury. C'est donc M. Picard, avec M. Risler pour collaborateur, qui a été chargé de la décoration de la galerie Lobau.

Les autres projets ont été classés ainsi : 2e M. Bouveau, 3e M. d'Espouy, 4e M. Dubufe, 5e MM. Moreau-Néret et Noël Bouton.

La galerie Lobau est parallèle à la grande salle des Fêtes. Le plafond qu'il s'agit de décorer est de forme assez étroite et se compose de treize petites coupoles et de deux loggias de dimension un peu plus grande aux deux extrémités. Dans les deux loggias, l'artiste peindra la *Nuit* et le *Jour*. Dans les coupoles seront représentées la *Naissance de Paris, Paris repoussant les Normands*, avec les noms de Charles Martel et Eudes; *Paris recevant l'héritage de l'antiquité*, et les noms d'Aristote, Homère, Platon, Virgile; la *Poésie*, avec les noms de Corneille, Villon, Molière;

l'*Art*, avec Jean Goujon, Gabriel, Philibert Delorme, Clouet; l'*Histoire*, Michelet, Commines, Thierry, Froissart; la *Philosophie*, Descartes, Montaigne, Voltaire et Rousseau; *1789*, trois femmes nues, symbolisant la Liberté, coiffée du bonnet phrygien, l'Égalité et la Fraternité, enveloppées d'un large drapeau, conduisant le peuple vers la Bastille, dont les tours s'aperçoivent dans la brume; autour, les noms de la Constituante, Législative, Convention, Bastille; la *Science*, avec les noms de Geoffroy-Saint-Hilaire, Cuvier, Lavoisier, Lacaille; l'*Industrie*, vapeur, mécanique, gaz, électricité; *Paix et abondance; Paris bienfaisant*, ouvrant ses bras à tous les enfants; enfin, *Fluctuat nec mergitur*, avec les deux dates des expositions universelles de 1878 et 1889.

Les candidats au prix de Rome, admis en loge, sont : pour le concours de peinture, MM. Boyé, Etcheverry, Dechenaud, Danguy, Lavalley, Laurens, Thierot, Gorguet, Capponi et Blanchecotte; — pour la sculpture, MM. Thennissen, Octobre, Desruelles, Champeil, H. Lefebvre, Clausade, Albert Roze, Mullembeck, Aicard, Belloc.

Le septième concours triennal de la fondation Crescent vient d'être terminé. La partition couronnée est l'œuvre de M. Alix Fournier; elle est écrite sur le livret de *Stratonice*, commandé à M. Louis Gallet, le concours préalable des poèmes n'ayant pas donné de résultat.

Le 8e concours pour la production d'un poème vient d'être ouvert. Les poèmes seront reçus à la direction des Beaux-Arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, du 16 au 31 octobre prochain.

Enregistrons les prix de quelques tableaux parmi les dernières ventes de l'hôtel Drouot : le *Roi Candaule*, par Gérôme, dont le sujet a été vulgarisé par la gravure, 12.000 francs. Dans la collection Durier, trois études de Corot, *Paysage au soleil couchant*, 8.200 fr.; *Entrée de village*, 8.100 fr.; *Arbres et rochers dans la forêt de Fontainebleau*, 1.900 fr. Collection Burty, la *Vigilance*, étude par Puvis de Chavannes, 1.850 fr.; le *Pont de Gretz*, de Corot, 16.500 fr.; *Nature morte*, de Chardin, 5.000 fr.; de Monticelli, *Femmes vénitiennes au bord de la mer*, 8.050 fr.; *Femmes et enfants dans un paysage*, 2.400 fr.; *Femmes dans un bois auprès d'une source*, 1.250 fr.; *Panthère noire*, aquarelle de Barye, 1.300 fr.; *Tête d'homme*, étude au pastel de La Tour, 3.000 fr. Collection Patin, les *Contrebandiers*, de Decamps, 5.200 fr.; *Vue de basse Seine*, de Daubigny, 3.215 fr.; *Marion Delorme*, de Roybet, 4.180 fr.; le *Rapport*, de Berne-Bellecour,

2.800 fr. Collection de Mme Hédouin, *Vue du grand canal à Venise*, par Ziem, 6.360 fr.; la *Moisson*, par Veyrassat, 2.400 fr.; *Troupeau de moutons sous bois*, par Ch. Jacque, 2.600 fr.; *Jeune fille à la colombe*, par Ch. Chaplin. 2.600 fr. Collection Boitelle, portrait présumé de *Mlle Duthé*, par Mme Vigée-Lebrun, 3.050 fr.; *Portrait de De Troy*, par lui-même, 2.425 fr. Collection Dodé, le *Ruisseau*, de Jules Dupré, 8.200 fr.; le *Berger*, du même, 4.500 fr.; le *Pêcheur*, du même, 5.100 fr.; les *Hauteurs de Ville-d'Avray*, de Corot, 17.700 fr.; *Henri II chez l'armurier*, d'Isabey, 9.600 fr.

Dans une vente d'estampes du dix-huitième siècle, des épreuves en couleur de Debucourt : le *Menuet de la mariée*, 1.210 fr.; les *Deux baisers*, 1.420 fr.; l'*Escalade ou les adieux du matin, Heur et malheur ou la cruche cassée*, deux pièces en couleur faisant pendants, 1.250 fr.; *Promenade de la galerie du Palais-Royal*, épreuve en premier état, 1.500 fr.; la *Main*, la *Rose*, deux pièces faisant pendants, épreuves en couleur en premier état, 3.285 fr.; la *Promenade publique*, magnifique épreuve avant toute lettre, de la plus grande rareté, 5.000 fr.; l'*Aveu difficile*, par Janniet, d'après N. Lawrence, épreuve en couleur du premier état et avant toute lettre, 4.550 fr. Portrait de Mme Dugazon, dans le rôle de *Nina ou la folle par amour*, d'après Hoin, épreuve avant toute lettre en couleur, 2.050 fr. La *Cruche cassée*, par J. Massard, d'après Greuze, 1.500 fr.

A Londres, dans la vente du marquis de Santurce, nous relevons les enchères suivantes : Bouguereau, *Allant au marché*, 10.375 fr.; Rosa Bonheur, *Trois moutons et agneaux*, 16.800 fr.; *Mouton et agneau*, 8.275 fr.; Jules Breton, *Méditation*, 12.870 fr.; Jules Dupré, *Marine*, 9.975 fr.; Fortuny, un *Garde mauresque*, 39.400 fr.; Ed. Frère, la *Bouillie*, 3.940 fr.; un *Intérieur*, 4.100 fr.; Gérôme, les *Augures*, 19.950 fr.; Th. Rousseau, *Soleil couchant*, étude, 7.350 fr.; Troyon, le *Chariot*, 10.760 fr.; *Moutons*, 10.500 fr.; Alma-Tadema : *Audience chez Agrippa*, 66.950 fr.; les *Vendanges*, 59.960 fr.; un *Amateur romain*, 69.560 fr. D'une autre collection vendue dans la même ville : *Portrait de mistress Butler*, par Josuah Reynolds, 28.125 fr.; *Portrait de vieille femme*, par Rembrandt, 121.750 fr.; *Paysage de Ruysdaël*, 15.000 fr.; le *Départ du roi Charles II de l'Escaut*, par Van de Velde, 46.750 fr.; une *Scène de jardin*, de Van Weenix, 26.000 fr.

Dans la vente de l'atelier de Ch. Chaplin, un tableau important, *Dans les rêves* (Salon de 1887), a atteint 25.000 fr.; l'*Age d'or*, le tableau du dernier Salon, que la gravure a vulgarisé, 16.500 fr.; les *Lilas*, 15.000 fr.; les *Roses*, 15.000 fr.; *Jeune femme*, 8.000 fr.; *Rêverie*, 2.350 fr.; une allégorie de la Musique, 8.000 fr.; trois panneaux décoratifs : la *Jeune fille aux colombes*, la *Pêche*, l'*Offrande à Vénus*, 15.000 fr.; le *Sommeil*, 2.300 fr.; la *Bohémienne*, étude de jeune femme, 2.400 fr. Parmi les esquisses : *Farandole d'Amours*, 2.650 fr.; le *Printemps*, 2.300 fr.; *Carna-*

val, 2.050 fr.; l'*Aurore,* 2.200 fr.; la *Ronde des Amours,* 1.950 fr. Parmi les aquarelles et dessins : la *Rose,* 6.000 fr.; un éventail : l'*Hyménée, et les Amours vainqueurs,* 1.550 fr.; la *Peinture,* 2.200 fr.; l'*Age d'or,* dessin sanguine rehaussé de blanc, 3.400 fr,; *Coquetterie,* sanguine, 2.100 fr.; *Jeunesse,* dessin aux trois crayons, 1.585 fr.

Le peintre Georges Seurat vient de mourir à l'âge de trente et un ans. C'était une personnalité des plus marquantes dans le groupe des « artistes indépendants », et l'un des plus fervents adeptes de la peinture au « pointillé ». En ce genre, il avait acquis une certaine notoriété, après avoir été, du reste, l'un des initiateurs de cette nouvelle manière.

Ces jours derniers, on apprenait la nouvelle de la mort du dessinateur Adrien Marie, qui a succombé, à bord du paquebot qui le ramenait en France, des suites de fièvres qu'il avait contractées dans un voyage au Niger où il avait été envoyé par un journal illustré dont il était le collaborateur assidu.

Né en 1848, à Neuilly-sur-Seine, Adrien Marie avait été élève de Pils et d'Émile Bayard. Il avait épousé la fille de ce dernier. La Société des aquarellistes le comptait au nombre de ses membres ; il prenait part à toutes les expositions de la rue de Sèze. Comme illustrateur, il a collaboré à diverses publications périodiques et de librairie. Il avait obtenu, pour ses peintures, une médaille au Salon de 1889.

Le sculpteur René Fache vient de mourir à l'âge de soixante-quinze ans. Il avait été professeur à l'école des Beaux-Arts de Valenciennes.

Les obsèques du regretté sculpteur Chapu ont été célébrées à l'église Saint-François-Xavier, au milieu d'une nombreuse assistance d'artistes et d'admirateurs du maître. Après la cérémonie, le cortège s'est dirigé vers la gare de Lyon. Là, M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, a le premier pris la parole, au nom du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et a retracé éloquemment la glorieuse carrière de Chapu. Après avoir énuméré les principales œuvres du statuaire et apprécié en termes d'une grande élévation ses chefs-d'œuvre, tels que le *Génie de l'immortalité,* la *Jeunesse*, le *Tombeau* de Mgr Dupanloup, etc., M. Larroumet a terminé ainsi son discours :

Il est rare, messieurs, qu'un grand artiste ne trouve pas dans sa carrière, un sujet unique, qui lui valant à la fois l'admiration de l'élite et celle de la foule, le consacre d'un seul coup et l'impose à la renommée. Chapu méritait si bien ce bonheur qu'il

l'obtint deux fois. En 1870, avec sa *Jeanne d'Arc à Domrémy*, il inaugurait cette série d'images par lesquelles nos statuaires contemporains ont élevé leur art à la hauteur de la reconnaissance nationale envers celle qui, après avoir sauvé la France, demeure sa plus chère fierté. Cinq ans plus tard, il dressait au pied du monument de Henri Regnault cette *Jeunesse en deuil*, dont l'admiration publique a fait un des autels de la patrie.

Messieurs, Henri Chapu aimait bien cette patrie, celle de nous tous, et il l'a prouvé par ces deux inspirations, nées de son patriotisme. Il aimait aussi l'autre, la petite, celle où nous apprenons l'amour de la grande par nos premières affections et nos premiers souvenirs. Il repart aujourd'hui pour ce village du Mée qu'il chérissait doublement, parce qu'il y avait connu la plus humble condition et qu'il y avait rêvé la gloire. Il va reposer au milieu des siens, gardé de l'oubli par un nom désormais illustre et toujours présent au souvenir de ses compatriotes par le petit musée, voisin de sa tombe, où il avait réuni lui-même, comme un hommage permanent à son pays, les modèles de toutes ses créations. L'avenir admirera comme vous ses œuvres maîtresses; il saura, par le témoignage de tous ceux qui l'ont connu, que son talent était l'image d'un âme pure, gracieuse, tendre et qui aura connu toutes les noblesses, même celle de l'épreuve et de la douleur.

Au nom de l'Institut, M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a fait ensuite l'éloge du grand artiste. L'orateur s'est attaché surtout à parler de ses qualités morales et à montrer l'élévation de son caractère :

Les œuvres laissées par Chapu, a-t-il dit, parlent trop haut du talent de l'artiste pour qu'il nous semble nécessaire, surtout après ce qui vient d'être dit, de les rappeler ici. Qui ne les connaît, qui ne les admire ? Mais sait-on aussi bien que chez celui qui les a produites, le caractère était aussi pur que le talent, que l'ingénuité de son cœur, confiant, naïf, comme le cœur d'un enfant, que la sincérité de sa modestie, que son invincible candeur en toutes choses n'avaient pas été altérées, si peu que ce fût, ni par l'expérience et les difficultés de la vie, ni — mérite plus rare encore ! — par l'éclat et la continuité des succès ?

A leur tour, MM. Paul Dubois, Bouguereau et Léon Bonnat ont retracé les souvenirs des luttes que Chapu eut à soutenir au début de sa carrière, et ses succès.

Le corps de Chapu a été transporté au Mée (Seine-et-Marne), son pays natal, pour y être inhumé.

On nous informe qu'un grand nombre de confrères et d'amis de Chapu ont institué un comité pour élever par souscription un monument à sa mémoire sur son tombeau dans le cimetière du Mée. Le président de ce comité est M. le comte Delaborde; M. Daumet, architecte, membre de l'Institut, a été désigné comme trésorier, pour recueillir les souscriptions.





LES THÉATRES

A pièce d'Ibsen, le *Canard sauvage*, qui vient d'être représentée au Théâtre-Libre, est d'une émotion plus large, plus complète que celle des *Revenants* qui fut donnée, l'année dernière, au même théâtre. A la fois réaliste et symboliste, — réaliste dans les détails, symboliste dans l'ensemble, — cette pièce est une des plus étranges choses que l'on puisse voir sur une scène. Toute la presse en a raconté l'affabulation, il est inutile, par conséquent, d'y revenir ici, et il ne nous reste qu'à en dégager la philosophie, l'importance au point de vue purement dramatique.

Jamais, croyons-nous, cet art-là ne s'implantera dans notre pays, jamais un écrivain français n'aura de pareilles conceptions. D'abord, et c'est presque une banalité que de le constater, le génie de notre race est fait de précision et de clarté. Nous avons, nous que l'on dit si légers, le goût de la logique, et, dans la déduction et l'induction, nous exigeons un rigoureux enchaînement. « Les Français n'ont pas la tête épique », a-t-on dit, et cela est vrai. Ils ne l'ont pas davantage symbolique. Le symbolisme est démesuré, hors nature, merveilleux, sombre ou tout au moins saturé de mélancolie. Le fond du caractère français est la simplicité, le besoin d'exactitude et de vérité, une bonne humeur accommodante et facile ; avec cela l'horreur d'un effort continu, d'une violente tension d'esprit pour comprendre, et le sens très vif des travers et des ridicules. Voilà pourquoi nous n'avons pas de drame et pourquoi nous avons de si fines, de si spirituelles comédies. On ne peut, en effet, si l'on parle littérature et non théâtral commerce, donner le nom de drames aux inventions biscornues des Victor Ducange, des Scribe. Les pièces d'Alexandre Dumas père sont des « mélos », faits avec une merveilleuse dextérité, écrits dans une langue

aimable, séduisante même, et qui intéressent et amusent l'esprit. Les pièces de Hugo, malgré leur allure violente, ne sont que de lourds mélodrames quand elles sont en prose, des prétextes à de magnifiques tirades, à un éclatant cliquetis de mots et d'idées quand elles sont en vers. Puis on n'y sent pas la force créatrice directe, mais l'inspiration étrangère. Hugo s'est trop souvent penché sur Shakespeare, et il n'est bien lui, c'est-à-dire un sublime poète, que dans ses recueils et ses livres. Mais Corneille? Mais Racine? Ce furent de grands poètes, mais eux aussi, plus encore que l'auteur de *Marie Tudor*, de *Ruy Blas* et d'*Hernani*, eurent d'autres sources d'inspiration que leur propre cœur. Tous deux puisèrent dans l'antiquité, — le premier trouva même sa plus belle tragédie dans les « romanceros » espagnols, — pour en tirer des œuvres admirables, sans doute, mais non françaises d'allures et de caractère. Sauf les « mystères », on ne rencontre rien ou presque rien, dans notre théâtre national, qui soit franchement épique ou même dramatique, à moins que l'auteur n'ait subi une influence extérieure. C'est peut-être seulement dans les « chansons de gestes » que l'on voit poindre la fleur de mélancolie, s'affirmer quelque chevaleresque et hautaine attitude, quelque manière d'être héroïque. Mais nos trouvères ne subirent-ils pas un peu le charme des *Minnesænger* de la Souabe ? Ce n'est que dans les farces et soties du moyen âge que l'on trouve la marque de notre esprit, cette tendance à la charge joviale, à la satire sans amertume, à la moquerie, au rire épanoui. Comique, non tragique, humaine et sans grande tendance à l'épopée, telle est l'allure de notre théâtre et telles sont les raisons pour lesquelles Molière est le plus parfait représentant, l'incarnation du génie de notre nation, et celles qui font que l'art des gens du Nord, Russes, Suédois, Norvégiens, Germains, ne s'acclimatera jamais chez nous.

Puis ces types d'Ibsen, ce Gregers, par exemple, nous restent fermés. Un pareil illuminé n'existe pas dans nos pays tempérés, à égale distance des pays de brume et des pays de soleil. Nous ne le comprenons pas parce que c'est pour nous un fou, pas autre chose, un fou dont on réclamerait l'internement dans une maison de santé, ou que, tout au moins, on se dispenserait de recevoir chez soi afin de ne pas être exposé à ses dangereuses incartades. Ce n'est pas tout : le symbolisme ainsi compris, surtout, nous paraît légèrement enfantin. Nous l'estimons charmant dans une pièce exotique, mais, dans une pièce signée d'un nom français, nous le déclarerions un peu « bébête ». Il faudrait que nous eussions l'âme des êtres pour lesquels ces œuvres sont faites, que nous les comprenions comme ils les comprennent, ces œuvres, pour que notre émotion soit la même. Est-ce à dire que le *Canard sauvage* ne soit pas chose admirable et d'une grande puissance ? Non. Ce drame d'Ibsen est de toute beauté, mais il n'intéressera, en France, qu'une élite ; le gros public y sera réfractaire. Ceux qui y goûteront le plus de plaisir sont les lettrés, pour qui tout est un sujet d'étude, les

rêveurs qui cherchent les sensations neuves, les amateurs éclairés que l'exotisme attire. Et ceux-là sauront un gré infini à M. Antoine et à ses amis de leur avoir fait connaître avec tant d'art une des plus curieuses, des plus hautes manifestations de la littérature scandinave. — S. L.

Le théâtre du Vaudeville a donné, ces jours derniers, la première représentation d'une comédie en un acte par M. Adolphe Aderer, *Un bon ami*, fort lestement écrite, d'un tour spirituel et piquant, d'une vive allure et d'une donnée rien moins que banale.

Une femme du monde, très « moderne » et fortement courtisée, Mme de Biran, a consenti à accorder un rendez-vous, bien moins par amour que par curiosité et par caprice, à l'un de ses nombreux adorateurs, Paul de Vitray. Celui-ci, qui habite chez sa mère, se trouve en défaut au moment même de profiter des faveurs de la dame qu'il a tant souhaitée, n'ayant pas un logis pour la recevoir. Mais il s'avise de prier un ami, Pierre de Ligny, de lui prêter pour un soir sa « garçonnière ». L'ami consent, et l'amoureux va être au comble de ses vœux : par malheur pour lui, Mme de Biran est arrivée la première au rendez-vous. Paul est en retard, il a été retenu par sa mère. Aux naïves excuses du jeune homme, la belle juge vite qu'elle a affaire à un niais ; elle a tôt fait de le congédier : et c'est Pierre, l'ami obligeant, qui, en rentrant chez soi, reprend pour son compte le galant tête-à-tête dont l'autre, sottement, n'a pas su profiter.

Cette agréable et fine comédie, interprétée par Mlle Verneuil, MM. Achard et Berny, a fort bien réussi. Il faut dire, d'ailleurs, qu'elle a une autre saveur et qu'elle est d'une toute autre forme littéraire que les pièces en un acte qui, en général, complètent le spectacle dans les théâtres de genre.





LES LIVRES

Tableaux algériens, par G. Guillaumet. (Paris, Plon et Nourrit.) — Comme Fromentin, Guillaumet a su conquérir la double gloire du peintre et de l'écrivain. On se souvient du succès obtenu, il y a deux ans, dans le monde artistique par cette magnifique édition où l'œuvre écrite du grand orientaliste s'illustre d'admirables reproductions de son œuvre peinte, et à laquelle l'*Artiste* a consacré, au temps où se fit cette publication, une étude importante.

Au moment où le tombeau de Guillaumet va être inauguré, c'est au grand public que les éditeurs offrent aujourd'hui, sous une forme plus populaire, cette prose colorée et vibrante par laquelle l'illustre artiste, mort prématurément, se survivra aussi bien que par les chefs-d'œuvre de son pinceau.

Symphonie, mélanges de critique littéraire et musicale, par Hugues Imbert. (Paris, Fischbacher.) — Ces *Mélanges*, sans lien préalable qui les rattache entre eux, composés d'une série d'études, en partie déjà publiées dans divers journaux ou revues, attestent pourtant que l'auteur est toujours sollicité, dans ses recherches, par une préoccupation : en lui, c'est manifestement le critique musical qui prédomine. Si, notamment, un tableau l'a intéressé et lui a fourni le sujet d'une monographie, c'est surtout parce que cette peinture est un portrait de Rameau (1) ; si Lord Byron ou Stendhal apparaissent dans son livre, c'est que celui-ci a été le biographe de Haydn, de Mozart, de Rossini ; que le poème de *Manfred* a suggéré à

(1) L'étude sur le portrait de Rameau, du musée de Dijon, attribué à Chardin, a paru dans *l'Artiste* (mars 1891).

Schumann l'un de ses chefs-d'œuvre. A travers l'œuvre littéraire ou plastique, il ne s'attache guère qu'à voir l'œuvre musicale dont celles-là ont été le prétexte, et le compositeur qui les a inspirées ou qui s'en est inspiré lui-même.

L'idée générale qui se peut dégager de l'ensemble de cet ouvrage, s'affirme dans les préférences de l'auteur pour la musique dramatique, telle que les tendances actuelles la réclament. Il en fait le critérium de toutes ses appréciations, la formule suprême, — souvent probante, toujours ingénieuse, — de son esthétique.

Dans l'un des fragments, qui a pour titre : *Rameau et Voltaire*, nous trouvons, sur la collaboration du poète et du musicien, des documents fort curieux, puisés principalement à la correspondance de Voltaire. Ce dernier, en toute occasion, bien qu'il ne se pique pas d'être grand clerc en matière musicale, exprime hautement son admiration pour le musicien, Orphée-Rameau, comme il l'appelle souvent ; mieux encore, dans une lettre à M. Thiériot (11 septembre 1735), — détail singulièrement intéressant et que M. Imbert se plaît à mettre en relief, — Voltaire a « pressenti les transformations successives de l'art musical, de Gluck à Wagner ! » Voici, du reste, le passage de la lettre en question : « On dit que, dans les Indes, l'opéra de Rameau (1) pourrait réussir. Je crois que la profusion des doubles croches peut révolter les *lullistes* (2) ; mais, à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe, que nous n'avions point ; mais les Rameau le perfectionneront. *Vous m'en direz des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici.* » Et M. Imbert ajoute, avec une conviction enthousiaste, qui, semble-t-il, renchérit passablement sur le scepticisme habituel de Voltaire : « Dans cent cinquante ans ! Mais ceci nous mène à l'année 1885, au drame musical de Wagner, aux plus hautes conceptions qu'il ait été possible de rêver. Les Rameau de l'avenir, pressentis par Voltaire, sont ceux qui, suivant le grand exemple donné par Gluck, ont cherché à enlever au drame musical toutes les niaiseries vocales et les insipidités soi-disant mélodiques qu'une école de mauvais goût y avait introduites ; à s'éloigner de ces abus qui ont été toujours une véritable injure faite à la logique et au bon sens ; à indiquer son véritable but à la musique de théâtre en lui donnant toute la force, la grandeur, l'expression nécessaires pour fortifier la poésie, sans l'adjonction d'ornements inutiles et déplacés ; en un mot, à la rapprocher le plus possible de la vérité. » Ce commentaire fait à l'auteur du *Dictionnaire philo-*

(1) Voltaire fait ici allusion aux *Indes galantes*, l'opéra-ballet de Rameau, représenté à l'Académie royale de musique le 25 août 1735.

(2) Les *lullistes* appelaient alors les partisans de Rameau : les *rameauneurs*.

sophique l'honneur d'une fatidique prophétie qui, en somme, n'était plutôt qu'une de ses boutades ordinaires.

Dans cette étude, du reste, l'intérêt ne fait pas défaut, non plus que dans l'excellente notice sur Schumann, dans les appréciations sur Stendhal critique d'art, et, par contre-coup, sur l'œuvre de Rossini, dans les articles consacrés à la partition de *Béatrice et Benedict,* de Berlioz, et au *Manfred* de Schumann. M. Imbert est un écrivain vivement épris d'esthétique musicale, ayant acquis, en outre, une profonde compétence en ces matières : ce sont là les meilleurs titres que puisse avoir son livre au bon accueil de tous ceux qu'elles intéressent.

Les financiers amateurs d'art aux XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, par Victor de Swarte (Paris, Plon et Nourrit.) — Si, trop souvent, les financiers de l'ancien régime ont mérité les malédictions du peuple, justifié les sanglantes épigrammes de leurs contemporains et encouru les sévères jugements de l'histoire, il serait souverainement injuste, par contre, qu'obéissant à un tyrannique préjugé, on décrétât encore d'accusation, en bloc, toute la corporation. Ce n'est pas, du reste, dans le but ni avec la préoccupation de les soustraire à une réprobation souvent imméritée, que M. de Swarte a publié le remarquable travail qui nous occupe. Certes, une semblable entreprise de réhabilitation serait bien moins chimérique qu'on ne serait disposé à le croire communément. Mais ce n'est pas à cela que l'auteur s'est appliqué : il a formé, — et très heureusement réalisé, — le dessein de montrer de quel puissant appui les arts, aux siècles derniers, furent redevables envers les financiers ; de quel goût éclairé ceux-ci firent preuve et de quel admirable discernement dans le choix des artistes auxquels ils s'adressaient pour orner et décorer leurs fastueuses demeures, « considérant à juste titre qu'aucune conception humaine ne peut être plus distinguée que celle du Beau réalisé par les arts du dessin ».

Dire la part que les financiers ont eue, au cours des trois siècles derniers, dans la production artistique, c'est contribuer, dans une très large mesure, à faire l'histoire de l'art durant cette période. Tel est, en réalité, le résultat des consciencieuses et savantes recherches de M. de Swarte. Son ouvrage était de nature à prêter aux vastes développements s'il s'était donné la tâche de le traiter par le détail. Cette tâche, il l'a délibérément restreinte à des indications précises, à des informations substantielles et sûres, n'omettant aucun des financiers, — et ils furent nombreux, — qui, depuis le trésorier général et ambassadeur à Rome, Jean Grolier, jusqu'aux fermiers généraux, se firent gloire de professer pour les arts un goût passionné, faisant bâtir de somptueux hôtels et de magnifiques châteaux, appelant à les décorer les plus grands peintres et les sculpteurs les plus fameux, rassem-

blant de merveilleuses collections d'œuvres d'art et d'ouvrages précieux, dont la renommée est parvenue jusqu'à nous. Tout cela, mis en œuvre avec une parfaite sûreté de méthode et présenté sous une forme attrayante, plein de renseignements biographiques et de documents sur l'histoire de l'art, constitue un livre dans lequel érudits, curieux et amateurs trouveront également chacun leur compte.

Les pommiers en fleur, idylles de France et de Normandie, poésies par Emile Blémont. (Paris, Charpentier.) — Voici des vers qui, chose plus rare qu'on ne pense, sont bien de la poésie. La captivante et persistante attraction qu'en lisant ces *Pommiers en fleur* nous avons subie à un degré intense, procède, à n'en point douter, de ceci : c'est qu'ils sont, si l'on peut dire, le souvenir vrai, sincère, « vécu », de paysages, de scènes rustiques, de marines qui ont vivement impressionné une âme de poète et d'artiste; à moins que, plutôt même, — tant ils ont gardé de fraîcheur, de sève et de lumineux éclat, — ils n'aient été écrits en pleine nature, sous la vision directe des champs, des bois et des grèves, avec la réelle sensation des brises et des effluves printanières. Tel le paysagiste puissamment doué, dont l'œuvre créée en l'intime perception d'un site, conserve à jamais le subtil reflet de cette ambiance.

Dans deux parties du recueil, — *Les matins d'or et les nuits bleues*, puis *La plage et la falaise*, — il est maints passages remarquables par l'abondance des couleurs et l'ampleur des images; la dextérité et la cadence du rythme n'y sont pas moins intéressantes et d'une grâce originale :

Vers l'île où, le soir, le cygne séjourne,
L'hirondelle tourne,
Puis, sur le lac pur, dans le flot nacré
Dont je vois là-bas, vibrantes et rondes,
S'élargir les ondes,
Baigne sa poitrine au duvet cendré...

La délicieuse odeur nuptiale
Que la terre exhale!
Tout rit, tout paraît heureux sans effort;
Et nonchalamment, parmi l'herbe tendre
Où je vais m'étendre,
Devant l'eau qui luit, le blond soleil dort.

Puissé-je goûter le repos suprême
En ces lieux que j'aime,
Près du lac, non loin des coteaux boisés,
Sous le peuplier de la Caroline,
Qui, lorsqu'il s'incline,
Fait, en me berçant, un bruit de baisers!

Qu'est-ce, d'ailleurs, qui peut mieux donner une idée fidèle du poète que l'on veut faire apprécier, que de citer ses vers? Entre bien d'autres sonnets

et un peu au hasard, détachons du livre celui-ci; aussi bien est-il pour plaire aux délicats :

LA BELLE-AU-BOIS-DORMANT

Au ciel tout est blancheur, tout est blancheur sur terre.
Il a neigé, neigé. Le clair de lune luit.
A quoi rêvent le Froid, le Silence et la Nuit,
Dans l'immobilité de leur triple mystère?

Gardent-ils le palais féerique et solitaire
Où, sous les blancs rideaux, loin du jour et du bruit,
La Belle-au-bois-dormant, vierge blanche, poursuit
Son long sommeil, paisible et pur, que rien n'altère?

La vie a pris l'aspect de la mort : rien n'est beau
Que de la beauté pâle et roide du tombeau:
Les nymphes sont de marbre et les fleurs sont de givre.

Mais il est en chemin, il vient tout embraser,
Le blond Printemps, par qui l'univers doit revivre
Sous le charme ingénu du magique baiser.

Une autre partie des *Pommiers en fleur*, celle qui peut-être contribue le plus à leur saveur spéciale, a pour titre : *Chansons des champs;* véritables chansons à chanter, alertes, gaies, pimpantes, lestes aussi, d'une verve toute normande, et parfois avec une nuance de mélancolie douce. Là se rencontrent d'heureux effets de sonorité et une facture qui concorde à souhait avec le ton du sujet. Nous serions surpris qu'il n'en fût pas plus d'une pour tenter la verve de quelques compositeurs. Ah! si Mlle Yvette Guilbert, la « diseuse » dont Paris est féru pour l'instant, était bien avisée, quels succès certaines de ces chansons de Blémont lui vaudraient!

Les Refuges, poésies par Maxime Formont. (Paris, Lemerre.) — Ce recueil, qui s'ouvre par une lettre-préface de M. Sully-Prudhomme, se recommande moins par une facture habile et une forme poétique très poussée, — ceci est le lot commun de la plupart des poètes actuels, et, si c'est un mérite réel, ce n'est guère qu'un mérite accessoire, — que par l'inspiration et par une incontestable élévation de pensée. Ses tendances philosophiques, son idéalisme bien déterminé devaient rapprocher M. Formont du poète de la *Justice* et du *Bonheur ;* le patronage de ce dernier devait donc s'affirmer en toute sympathie envers l'auteur des *Refuges*. Hâtons-nous d'ajouter que le pittoresque a aussi sa note brillante (*Respha*,

Fête à Ninive, Songe du temps passé) dans ce livre. Sa portée philosophique se révèle dans *Refuge suprême*, *l'Amour sublime*, *Une voix;* elle se peut résumer en ces quelques vers de la seconde de ces pièces :

L'âme du genre humain, douloureuse et profonde,
Ne conçoit plus, ainsi qu'à l'enfance du monde,
La volupté sans rêve et l'amour sans tourment.
Le poème éternel des sens se transfigure,
Et le désir, ouvrant une immense envergure,
Au delà du réel regarde obstinément...

Plus de ces voluptés que donne l'ignorance!
Nous avons à jamais pour gloire et pour souffrance
De tendre à l'idéal, même dans le plaisir;
A travers les hasards de ce monde de fange,
Nous promenons le deuil de notre amour étrange,
Accablés d'impuissance, affolés de désir.



Le directeur gérant, Jean Alboize.

LE MANS. — IMPRIMERIE EDMOND MONNOYER.



LE SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

LA PEINTURE HISTORIQUE ET LA PEINTURE DÉCORATIVE



Ce n'est pas sans raison que *l'Artiste* a voulu réunir dans une même analyse ces deux genres de peinture. Outre qu'un article, uniquement consacré à l'histoire, eût risqué d'effrayer le lecteur par son titre démodé, la matière eût peut-être un peu fait défaut, les tableaux d'histoire devenant chaque année moins nombreux. Beaucoup penseront qu'il ne faut pas s'en plaindre et que ce ne sont point les « grandes machines » qui font d'ordinaire l'honneur de nos salons. Si le public se laisse volontiers émouvoir par les vastes proportions d'une œuvre, les gens plus éclairés savent que, confiant dans l'intérêt du sujet ou la grandeur de l'effet, l'artiste s'y contente facilement d'une exécution grossière et lâchée ; et, s'il n'y a pas de musée plus populaire que celui de Versailles, il n'en est pas de plus lamentable au point de vue artistique.

Pourtant, quand on songe aux chefs-d'œuvre de l'École vénitienne qui tous pourraient rentrer dans la peinture d'histoire, on se prend à penser que ce genre n'est pas aussi réfractaire à l'art et, quand on se

rappelle la *Barricade* de Delacroix, on convient même qu'il est susceptible du plus émouvant réalisme et de la plus poignante modernité.

Ce n'est donc pas à cause du discrédit où ce genre serait tombé que les tableaux d'histoire deviennent plus rares ; il faut en chercher la raison dans le développement qu'a pris, depuis quelques années, la peinture décorative. Pour décorer tant d'édifices importants, hôtels de ville, mairies, écoles et musées, créés ou reconstruits depuis vingt ans, l'État et les villes ont dû faire appel à tous ceux que leur talent prédisposait à traiter de vastes sujets et à couvrir de grandes surtaces. Les peintres d'histoire furent, naturellement, les premiers appelés ; ils apportèrent là tous les procédés de la vieille peinture historique et académique, et enrichirent nos monuments de véritables tableaux plus ou moins remarquables, mais nullement décoratifs. Un seul artiste s'avisa qu'il fallait demander à la décoration autre chose qu'au tableau, que les drames violents et les reliefs excessifs devaient en être exclus et que les qualités dominantes devaient y être la sérénité de la composition, la fraîcheur et la légèreté du coloris. Non seulement les ombres épaisses devaient être évitées, mais, dans la plupart des cas, l'éclatante couleur des Vénitiens, si harmonieuse dans le cadre somptueux des palais, devait faire place, sur la pierre blanche et nue des édifices d'aujourd'hui, économiques et utilitaires, à la couleur plus discrète et rajeunie des fresquistes florentins.

Ces théories parurent si nouvelles et les œuvres de M. Puvis de de Chavannes différaient tant des tableaux de ses confrères que le public les accueillit d'abord par une longue raillerie. Sans se décourager, ce grand artiste multiplia ses chefs-d'œuvre ; il s'est imposé aujourd'hui à l'admiration unanime et les jeunes décorateurs sont entrés dans la voie tracée par ce maître désormais incontesté. Tous ceux qu'en d'autres temps la peinture d'histoire eût accaparés, se consacrent à ce genre renouvelé. Sans doute, les sujets qu'ils ont à traiter sont souvent historiques, mais ils n'hésitent point à subordonner l'intérêt du sujet, le mouvement de l'action à l'effet décoratif de la composition.

Ainsi la peinture historique est venue se fondre dans la peinture décorative, et c'était une raison de plus pour ne point séparer ces deux genres dans le compte rendu du Salon.

Pourtant, nous trouverons encore aux Champs-Élysées quelques tableaux d'histoire proprement dits ; M. Rochegrosse est un fidèle du genre et sa *Mort de Babylone*, gigantesque toile qui lui a coûté trois années de travail, est, suivant l'expression consacrée, le « clou » de cette exposition.

Au premier plan, à droite et à gauche du tableau, s'étalent, vautrées sur des coussins et des étoffes, terrassées par l'ivresse, des femmes demi-nues, parées d'oripeaux éclatants et de costumes bizarres ; parmi elles, engourdis d'une ivresse plus triviale, des hommes sont encore enlacés à leurs amantes d'une nuit. Entre ces deux groupes et pour relier ces masses de couleurs violentes, un amas de victuailles s'entasse au-devant de la toile ; ce sont des fruits, des homards monstrueux, des pâtés d'une architecture babylonienne. Au fond du tableau, se dresse l'immense muraille du palais, revêtue d'émaux polychrômes et percée d'une large voussure que défendent des centaures à barbe tressée. Sous cette voûte qu'éclaire déjà le jour naissant, arrive en bon ordre l'armée perse, précédée de la fumée de l'incendie et brandissant des torches que l'aube fait pâlir. Tout l'intervalle énorme qui sépare ces deux plans extrêmes, est occupé par les degrés d'un trône au haut duquel, Balthazar, éveillé et debout, se roidit et se drape en ténor qui va mourir.

Et c'est ici qu'apparaît le défaut de cette œuvre colossale. Les premiers plans étant encombrés par la figuration et les accessoires, toute l'épouvante du drame est marquée par l'attitude théâtrale du Balthazar, — figure trop petite et trop lointaine pour pouvoir être expressive, — et par l'affolement de quelques personnages minuscules qui s'enfuient clairsemés au fond du tableau. Il est vrai qu'un fantôme gigantesque et noir, armé d'une faux, surgit au sommet de la composition, appesantissant sur Balthazar une main vengeresse ; il est vrai aussi qu'au pied du trône, une femme, décharnée et spectrale, se redresse, les bras au ciel, les yeux hors de la tête, les cheveux hérissés. Ce sont là des moyens de fantasmagorie ou de mélodrame dont M. Rochegrosse abuse volontiers ; ils ne suffisent point à compenser le défaut d'émotion réelle et humaine. L'œuvre devait être poignante, elle n'est que pittoresque.

M. Rochegrosse, qui aime l'archéologie, s'en est donné à cœur-joie. Sa restitution de Babylone est peut-être d'une fantaisie un peu bien

composite; mais il ne faut pas être plus sévère aux peintres qu'aux archéologues de profession; aussi n'est-ce point l'inexactitu de probable de l'archéologie de M. Rochegrosse qui nous préoccupe, c'est l'abus qu'il en a fait. Au lieu d'indiquer en grandes lignes et en larges touches l'aspect général du palais babylonien, il a voulu tout décrire, tout détailler, les émaux et les grilles, les frises et les tentures, les vases, les lampes, les victuailles et les costumes. C'est cet abus d'accessoires et de mise en scène qui fait songer à un final d'opéra de M. Massenet.

Mais il y a plus de fond dans l'œuvre de M. Rochegrosse. Sans parler de plusieurs excellents morceaux qu'on y pourrait signaler, il faut louer la hardiesse et la verve du dessin, l'ampleur de la facture, et reconnaître que la couleur, sans être très fine, est suffisamment accordée et solide. Enfin, considérée au seul point de vue pittoresque, il est indéniable que la composition de ce tableau fait honneur à l'imagination et à l'habileté de M. Rochegrosse, et qu'il est aujourd'hui peu de peintres capables de mener à bien une pareille entreprise.

Ces qualités ne se retrouvent pas au même degré chez M. Chalon qui expose, dans une salle voisine, un sujet analogue, la *Mort de Sardanapale*. Sa toile est moins colossale; elle paraît plus encombrée. C'est une pyramide de femmes de tous costumes et de toutes races, blanches, jaunes, noires, qui s'échafaudent, affolées et râlant d'effroi, sur les marches d'un trône ou plutôt d'un autel de mosaïque où Sardanapale, assis sous un dais d'or, dans une attitude impassible d'idole, attend la mort. Des éléphants, des gardes géants, des vases colossaux, quelques fragments d'architecture que dévorent déjà les flammes complètent le décor. L'œuvre est assez habilement composée et dessinée; mais on y trouve des éléments bien disparates pour l'invention et la facture. Une femme qui se lève, au milieu de cette pyramide humaine, serrant avec épouvante son enfant sur son sein, rappelle des figures analogues de M. Rochegrosse; au bas de la composition, une figure assez banale de blonde, casquée et costumée de bleu vif, avec des jambières d'écailles, fait presque songer à la couleur de M. Bayard. La couleur, c'est évidemment le faible de ce tableau dont le bariolage est fatigant à voir comme un bazar de jouets enluminés.

Dans la même salle, M. Checa, dont les *Courses de chars romains*

obtinrent, l'an passé, un si vif succès, nous montre Attila et ses Huns se précipitant d'un impétueux galop à la conquête du monde. L'élan de ces farouches cavaliers est terrifiant et il n'était peut-être pas nécessaire de corser encore l'effet en tatouant leurs hideuses figures. Il ne faut pas trop analyser les œuvres de M. Checa; on y trouverait sans doute bien des traces d'une exécution un peu primesautière; mais plusieurs parties sont excellentes et l'artiste sait peindre avec une fougue incomparable ces mouvements furieux.

La fougue ne supplée pas à tout et l'on aimerait à voir dans la *Fin de l'épopée* qu'expose M. Rouffet, moins d'emportement, un dessin plus sûr et une couleur plus harmonieuse. A l'inverse, on souhaiterait que M. Michelena eût peint son *Combat d'amazones* d'un pinceau moins sagement académique; l'ouvrage est honorable, mais sans accent; le dessin est correct, la couleur un peu froide. Les premiers plans sont ternes et plats, tandis qu'au fond les chevaux et le ciel rappellent des accords de tons de l'*Aurore* du Guide.

Passons rapidement devant la peinture de M. Luminais, qui reste toujours mérovingienne, quel que soit son sujet; un fond vert, une large draperie rouge, deux ou trois taches noires et brunes, il semble toujours que ce soit le tableau de l'année précédente. Signalons le *Dieu et la mortelle*, où M. Lecomte du Nouy s'efforce de retrouver les défauts d'Ingres, la *Jeunesse et la Chimère* de M. Dupain, correcte et sans intérêt, une *Ambulance*, de M. Brouillet, indigne de son talent, et arrêtons-nous devant le *Saint-Galonnec* de M. Simon, l'un des plus intéressants tableaux de ce Salon.

Sur un quai de pierres verdies par la mousse, le saint, en robe noire, le bâton à la main, embrasse une dernière fois sa mère qui le serre sur son sein, d'un geste enveloppant et tendre. Sur la droite du tableau, le père, un vieux pêcheur, et son plus jeune fils font des signes d'adieu. A gauche, un promontoire de roches s'avance dans la rade que domine, vers le fond, la masse d'un château fort. Contre la digue, une barque attend le voyageur; un vigoureux homme nu la maintient, cramponné à un anneau du quai, tandis que son compagnon déploie déjà les voiles. Ce qui frappe surtout dans ce tableau, c'est sa couleur très particulière, d'une sévérité pleine de distinction; le vert bleuté de la mer y domine et fait valoir l'excellente qualité des noirs et des rouges. La composition est aussi fort habile, et l'exécu-

tion très large, sommaire même dans les derniers plans, reste toujours d'une parfaite justesse.

Pour être complet, je devrais signaler un certain nombre de tableaux militaires qui se rattachent évidemment à mon sujet. Ceux de MM. Berne-Bellecour, Moreau de Tours et Grolleron sont honorables; celui de M. Chartier est sentimental et démesuré. Mais, à quoi bon critiquer les Boutigny, les Merlette, les Glazebrook ? Ces œuvres là sont à la peinture ce que les chansons de M. Déroulède sont à la poésie. Elles plaisent au public du dimanche qu'elles exaltent ou attendrissent; elles ne font pas son éducation artistique, mais elles entretiennent son patriotisme; c'est un louable résultat.

Malgré le sujet éminemment historique de la *Voûte d'acier*, je n'ai pas rangé cette œuvre de M. Jean Paul-Laurens dans la catégorie des tableaux d'histoire; elle s'en écarte par sa destination et par l'intention évidente de l'auteur d'en faire une peinture décorative, d'une facture assez différente de ses procédés habituels. Je n'ai pas à décrire cette œuvre, après l'étude très intéressante et très complète que l'*Artiste* en a récemment publiée; je voudrais seulement expliquer pourquoi elle n'a pas obtenu le succès qu'on en avait auguré. M. Jean Paul-Laurens est nouveau venu dans la peinture décorative; au Panthéon, il avait traité la *Mort de Ste-Geneviève* en véritable tableau d'histoire, avec sa vigueur ordinaire de dessin, ses puissants reliefs et sa couleur violente. Depuis, il a senti les nécessités particulières de la décoration; il a compris qu'il y fallait une couleur plus claire, une composition plus simple, moins d'ombres noires et de masses compactes. C'est à cette nouvelle manière qu'appartiennent le plafond de l'Odéon et la *Voûte d'acier* destinée à l'Hôtel de Ville. Il faut bien reconnaître que, si la tendance est bonne, le résultat immédiat n'est pas complètement heureux et que, chez M. Laurens, le décorateur est jusqu'ici assez inférieur au peintre d'histoire. S'il a renouvelé et éclairci sa gamme de couleurs, sa lumière n'est encore ni molle ni vibrante; elle n'enveloppe point ses personnages; c'est un gris froid sur lequel les silhouettes se découpent avec dureté; s'il a cherché une facture plus souple, son tempérament trop vigoureux se révèle encore par endroits et n'en paraît que plus excessif. Ces défauts sont sensibles à l'Odéon; ils le sont plus encore ici, pour le groupe de Bailly et des députés du Tiers. On dit, il est vrai, que cette œuvre est desti-

née à un salon de l'Hôtel de Ville discrètement éclairé et que M. Laurens a cru devoir, en vue de cet éclairage particulier, accentuer les valeurs fortes du tableau; sous la lumière violente des Champs-Élysées, elles paraissent brutales. D'autre part, ce panneau décoratif doit être, vers la droite, percé d'une porte; M. Laurens n'a pas jugé à propos de l'indiquer, comme le fait généralement M. Puvis de Chavannes; il a, en cet endroit, prolongé l'escalier dont le développement exagéré, grisâtre et vide, fait ainsi, au premier plan, un énorme trou dans l'ensemble et rompt l'équilibre de la composition. Cela est d'autant plus fâcheux que l'ordonnance générale est ce qu'il y a le plus à louer dans le tableau. On peut regretter que l'artiste en ait exclu toute agitation, tout enthousiasme populaires; mais, cette conception un peu froide une fois admise, il faut en reconnaître la clarté et admirer l'habile disposition des groupes. Réservons donc notre jugement, puisque l'œuvre est exposée dans des conditions défavorables, et souhaitons qu'à sa place définitive elle retrouve le succès qu'on lui avait prédit.

En haut du grand escalier de pierre, un plafond de M. Gabriel Ferrier, représente la *Glorification des Arts*. Le peintre n'avait pas toute liberté pour traiter ce sujet; le style un peu suranné qu'il a adopté lui était imposé par la décoration générale du salon de l'ambassade de France à Berlin auquel il est destiné et qui paraît appartenir au rococo le plus allemand. Dans la partie la plus lumineuse du ciel, la République française plane, abritée sous les plis du drapeau national; au-dessous, portées par des nuages, les Muses de la peinture, de la sculpture et de l'architecture se donnent la main et se tournent vers elle, comme pour lui rendre hommage; à leur droite, des femmes, jouant de la musique, complètent la guirlande, et, tout en bas, la Poésie semble écrire sur des fleurs. Rien, dans tout ceci, n'est bien neuf et l'ensemble même n'est pas absolument heureux; tandis que le groupe, un peu lourd, des femmes encombre le milieu de la composition, tout le ciel, autour de la République, reste assez vide. Le coloris, clair et gai, n'est pas très fin; il est douceâtre et comme sucré. Certaines parties du dessin causent un peu d'étonnement; mais ces raccourcis deviendraient sans doute plus justes si la toile était exposée en plafond.

Cet honneur qu'on n'a pas fait à M. Gabriel Ferrier, on l'a accordé

à M. Raphaël Collin, à qui il n'est point fort utile. Son plafond, en effet, ne plafonne guère; la forme même du panneau qu'il avait à décorer était peu favorable et les qualités d'exécution de cet artiste, toutes de charme et de délicatesse, s'apprécient mal à cette distance.

M. Bramtot s'était jusqu'ici attardé aux sujets académiques; il s'en est, pour la première fois, departi et a traité, sans Muses, sans allégories d'aucune sorte, le *Suffrage universel*. Dans la salle publique d'une mairie qu'éclaire à profusion une large baie vitrée, le maire est debout près de l'urne, entouré de ses assesseurs; les électeurs apportent leurs bulletins. Il faut louer l'artiste de la belle lumière et de la gamme de couleurs claires qui sont assez nouvelles chez lui; mais la scène aurait plus d'intérêt s'il y avait moins de mollesse dans la facture et d'insignifiance dans les types. Cette peinture est destinée à la mairie des Lilas ainsi qu'un diptyque de M. Vimont, la *Jeunesse* et la *Famille*, d'une parfaite banalité.

Pour en finir tout de suite avec les décorations officielles, signalons une immense et laborieuse machine de M. Joseph Aubert destinée à Notre-Dame-des-Champs. Tout l'ennui dont la peinture est capable est concentré dans cette énorme toile qui n'est que « le fragment inférieur » d'une plus vaste composition; on n'y sent ni atmosphère, ni lumière; la couleur est terne et plate, le dessin dur et sans beauté; les figures inexpressives sont groupées suivant les plus antiques formules.

Notons encore, de M. Lehoux, un *Enfant prodigue* qui embrasse son père entre un chien qui tire la langue et des choux en zinc découpé; le peintre a vainement cherché à pallier la dureté de son dessin sous la brume bleuâtre dont il a enveloppé toute sa composition.

La *Jeanne d'Arc* de M. Lagarde ne fera pas oublier le *St-Hubert* ni *l'Orphée* du même artiste; mais c'est plaisir, après tant d'œuvres ennuyeuses, de retrouver un si habile décorateur. Jeanne, appuyée à un arbre, les mains tombantes et ouvertes, les yeux fixes, le visage extasié, entend ses voix; au-dessus de sa tête planent les saintes apparitions, St Michel tenant l'épée, Ste Catherine présentant la palme du martyre, Ste Marguerite joignant les mains avec une exquise ferveur. Cette figure surtout est charmante, sous son léger voile d'un vert pâle. Mais les personnages sont secondaires dans les œuvres de M. Lagarde; le sujet même n'est jamais qu'un prétexte et c'est au

paysage qu'il demande l'effet décoratif. Sous un ciel où blanchissent les premières étoiles, un bois roux occupe le dernier plan, peint par grandes masses et violacé, dans le bas, par le brouillard qui monte. Le sol est couvert d'une herbe pâle et meublé çà et là de quelques moutons et de deux ou trois meules sommairement indiqués. Des troncs d'arbres, dénudés et grêles, élancés comme d'élégantes colonnes, symétrisent la composition qu'émaillent quelques feuilles oubliées par le vent d'automne. Ces paysages mélancoliques de M. Lagarde, simplifiés et presque monochromes, sont toujours émouvants par leur belle ordonnance et leur pénétrante poésie.

Il ne faudrait qu'un peu plus d'originalité, à l'*Orphée* de M. de Belair, pour être une des bonnes toiles de ce Salon. Adossé à un arbre le divin chanteur s'appuie de la main gauche sur sa lyre posée à terre; sa droite retient les plis de son long vêtement blanc; des loups le suivent et s'arrêtent, charmés par ses chansons. Un beau paysage, très décoratif, complète le tableau : devant de hautes montagnes violettes, sur qui se lève la lune, une verte prairie s'étend, coupée par une rivière aux eaux lentes et ardoisées; deux ou trois arbres d'un beau style, un if et des broussailles aux rares feuilles jaunies rompent la monotonie de la verdure. Tout cela est bien composé et d'un heureux effet; l'œuvre intéresserait davantage si l'on n'y trouvait pas un souvenir si direct des Puvis de Chavannes et des Lagarde.

C'est aussi l'effet décoratif que M. Henri Lévy a cherché dans sa *Mort d'Eurydice* et il a volontairement voilé sa couleur autrefois généreuse et simplifié son dessin. Cette œuvre ne comptera pas parmi ses meilleures; l'ensemble est d'une harmonie un peu lourde; l'Orphée est banal et l'Eurydice, d'un vilain dessin avec son corps maigre qui se casse aux hanches, fait avec l'ange de la Mort qui la saisit et l'emporte, un angle des plus disgracieux.

Jusqu'à ces dernières années, le public ne connaissait, en M. Fantin, qu'un admirable portraitiste; la belle série de ses illustrations d'après Wagner et Berlioz a révélé qu'il possédait au plus haut point la science de la composition et le sentiment décoratif. L'un des tableaux qu'il expose cette année, les *Danses*, rappelle certaines de ces œuvres par sa douce lumière, sa verdure et son ciel un peu sombres; il est remarquable surtout par sa belle ordonnance, par la grâce et la noblesse des attitudes. La *Tentation* est d'une superbe couleur,

lumineuse et chaude; et c'est un morceau de maître que cette charmante figure de femme, assise à la gauche du tableau, élevant au-dessus de sa tête rieuse une draperie rouge tout imprégnée de soleil.

M. Henri Martin a emprunté aux *Poèmes en prose* de Baudelaire l'idée de son beau tableau, intitulé *Chacun sa chimère*. Dans le désert d'une lande plate et sans horizon, sous un ardent soleil qui rend aveuglante la blancheur du sable où se dessèchent quelques herbes chétives, s'avance un long cortège personnifiant toutes les vaines illusions de l'humanité. Tous ces hommes portent sur leurs épaules leur chimère et, sous ce fardeau, ils marchent mélancoliques, accablés, mais sans révolte, résignés comme des gens « condamnés à espérer toujours ». En tête du cortège, un jeune homme tient dans sa main une Victoire de bronze et la gloire guerrière l'empêche d'écouter la Jeunesse qui, sous la figure d'une femme ailée et nue, lui présente une rose de ses doigts effilés. A côté, marche, perdu dans son rêve extatique, les yeux au ciel, les pieds et les mains troués des stigmates divins, un religieux à la robe de bure, semblable à St-François d'Assise et, sur ses épaules, plane une belle figure de la Foi, en longs vêtements blancs, ailée de rose, les mains jointes en un geste d'ardente prière. Puis, un voluptueux chemine accablé sous sa pesante chimère, une courtisane au masque bestial qui, l'enchaînant de fleurs, s'appesantit sur lui et raille sa lassitude. Plus loin, c'est l'illusion du bonheur familial; le malheureux qui a caressé ce rêve paraît le plus lamentable de tous, traînant ses enfants affamés et gémissant sous le poids d'une femme trop féconde qui tient à sa mamelle un enfant nouveau-né. On distingue encore la chimère de la science, celle de l'orgueil sous la forme d'un paon, celle de l'envie, une bête immonde, une sorte de dragon, dont la gueule ouverte coiffe, comme d'un casque hideux, la tête de l'envieux. Et le cortège se prolonge, les signes devenant moins distincts et méconnaissables. Il faut d'ailleurs un peu d'attention pour démêler le sens des différentes chimères qui accompagnent l'humanité dans sa marche pénible, et tout le monde ne les a pas comprises. Ainsi la Foi occupe si exactement le milieu de la composition et domine de si haut tout le groupe, qu'on lui attribue une signification plus générale et que quelques critiques y ont vu le symbole de l'Illusion. On pourrait donc reprendre

quelque obscurité dans les détails symboliques de cette œuvre, mais le sens général en est simple et lucide et cela me paraît suffisant.

Quant à l'exécution de ce tableau, elle est extrêmement curieuse et très personnelle à l'artiste. M. Henri Martin ne procède pas par pointillés, comme l'école ultra-moderne, mais par bâtonnets juxtaposés d'une pâte abondante et grasse. Il obtient ainsi des effets de lumière singulièrement vibrants; c'est là le principal mérite de ce procédé qui a l'inconvénient de donner un modelé mou et par trop vague. Si la belle figure de la Foi est d'un superbe dessin, la structure de tous les autres corps est assez incertaine. Je sais bien que, dans ces œuvres toutes d'imagination, on ne veut point, par un dessin précis, donner trop de réalité à des figures flottantes de rêves; mais si l'on peut se contenter, en de semblables sujets, d'indications légères et sommaires, il faut du moins qu'elles soient justes et l'incorrection ne présente aucun avantage.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Henri Martin est fort intéressante et, parmi les tableaux dont j'ai à rendre compte, je n'en vois pas qui puissent lui être comparés pour l'originalité de l'invention ni de la facture.

Les Saintes Maries de M. Gervais se recommandent par la grâce de la composition, l'éclat de la lumière et le sentiment décoratif. La tradition veut que les trois saintes, jetées nues dans une barque désemparée, aient miraculeusement abordé dans les marais de la Provence. Le peintre a choisi le moment où la barque vient de s'échouer parmi les ajoncs; debout à l'avant et appuyée au mât, l'une des saintes interroge du regard la terre hospitalière; la seconde, à genoux, les mains jointes et les yeux au ciel, rend grâces au Seigneur du salut inespéré; la troisième, Madeleine sans doute, plus gracieuse et plus jeune, descend déjà de la barque et, s'appuyant au bord, elle pose sur une pierre un pied craintif. Cette dernière figure, avec son mouvement timide et pudique, ne manque pas de charme; je la préfère de beaucoup à la seconde qui est sentimentale et d'une joliesse un peu banale. Au premier aspect, les chairs paraissent trop grisâtres, mais l'œil s'y fait et les trouve en agréable accord avec le bleu lumineux qui fait le fond du tableau, relevé seulement par un vol de flamants roses et par la mousse verte qui s'attache aux pierres du rivage.

En face de ce midi clair et léger, M. Le Sidaner expose une *Bénédic-*

tion de la Mer sous un climat plus froid et une lumière plus grise. Du haut d'un navire échoué sur la grève, un prêtre en chasuble bénit l'Océan ; quelques pêcheurs et quelques femmes sont agenouillés à droite ; un monticule de sable occupe, à gauche, tout le premier plan ; des enfants de chœur, avec une croix et des cierges, en descendent suivis par une procession de jeunes filles vêtues de blanches robes et portant des bannières. Il y a, dans cette toile trop grande et un peu vide, une certaine harmonie de couleur et une impression de froid qui est bien rendue; mais les blancs n'y sont pas d'une qualité très fine et l'on peut reprocher au dessin quelque mollesse.

Les peintres ont toujours aimé opposer aux blancheurs impressionnables de l'épiderme féminin la tendre verdure des prairies et des bois, et, chaque année, nous voyons se jouer, parmi les herbes folles, des déesses ou des nymphes, ou, plus simplement, des mortelles dévêtues. Ce sont sujets aimables, mais point très faciles à traiter ; il y faut de la délicatesse et de la poésie ; tout le monde n'a pas, même parmi les habiles, le charme de M. Raphaël Collin ou la distinction de M. René Ménard.

Dans l'*Été* de M. Axilette, deux des femmes sont bien dessinées et le mouvement de celle qui, assise à gauche, se retourne vers le fond, est même assez joli; mais la troisième est plus contestable et toutes sont d'un type lourd; les chairs sont noirâtres; la verdure, sans lumière: il n'y a, dans tout le tableau, aucune poésie.

Il n'y en a pas davantage dans la *Mort du Chêne*, proprement et correctement peinte par M. Gabriel Gay. Ses nymphes sont insignifiantes et la recherche du joli y est déplaisante, accusée par le rose crêmeux des chairs et la verdure trop vernie.

Je ne parle pas de l'*Heure enchantée* de M. Henry-Eugène Delacroix et, si je m'arrête au *Printemps fleuri* de M. Franc Lamy, c'est que je ne puis comprendre le bruit qu'on a fait autour de ce tableau ; le paysage y est banal, la lumière médiocre ; sans parler d'une statue de l'Amour un peu ridicule, le dessin des femmes est des plus lâchés et les reflets de la verdure sur les chairs féminines sont traitées sans délicatesse.

Le meilleur tableau, en ce genre, est celui de M. Kowalsky. Trois blondes jeunes filles, en vêtements blancs très simples (sortes de longues chemises serrées à la taille), les bras nus, cueillent au soleil des

marguerites, sous des pommiers en fleurs, dans la première et claire verdure du printemps. Les attitudes sont gracieuses sans maniérisme, et le ton général du tableau est très fin.

Mentionnons encore une intéressante composition de M. Ch. Alexander, la *Manifestation des Canadiens contre le gouvernement anglais, à Saint-Charles, en 1837,* largement traitée et dans laquelle aucune minutie dans les détails n'altère en rien, ainsi que cela se voit trop souvent, l'unité et le caractère de l'œuvre.

Dans ce rapide compte rendu, la part des critiques dépasse de beaucoup celle des éloges; mais pouvait-il en être autrement? La peinture décorative, si intéressante depuis quelques années, n'est, dans ce Salon, ni plus remarquable ni plus nombreuse que la peinture d'histoire. Les grandes décorations de la Sorbonne sont aujourd'hui terminées; celles du Panthéon s'achèvent lentement sur place et, de toutes les commandes destinées à l'Hôtel-de-Ville, les toiles de MM. Laurens et Puvis de Chavannes se sont seules trouvées prêtes. — Encore ce dernier n'expose-t-il point aux Champs-Elysées et c'est dans le compte rendu de l'autre Salon que nous aurons enfin la joie de parler d'une œuvre entièrement digne d'éloges.

(*A suivre*) MAURICE DEMAISON.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

(NOTES ET FRAGMENTS)

XVII

Nicolas Poussin (*Suite*)

Voyage a Paris. — Le Palazzetto des Tuileries.



E grand événement de la vie de Nicolas Poussin fut son voyage et son séjour à Paris, sur l'appel du roi, de janvier 1641 à la fin de 1642. Il ne fallut pas moins de deux années de négociations pour le décider à ce déplacement. Malgré toutes ses défiances trop justifiées, hélas! malgré ses répugnances point dissimulées à rompre ses habitudes casanières de travail recueilli et d'engagements pris, et de soins nécessaires à une santé déjà fléchissante, plus moyen, à moins de se

(1) Voir l'*Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars et avril 1891.

mettre en rébellion ouverte, de résister à l'appel de flatteries qui sont comme un ordre du roi Louis XIII. C'est à partir de ce moment, que ses lettres aux Del Pozzo et aux Chantelou nous permettent de suivre, au jour le jour, les moindres incidents de sa vie et de ses travaux.

Depuis ce malencontreux mois de janvier 1639, où il reçoit, coup sur coup, la lettre de Lemaire apostillée par Chantelou, et la lettre royale datée de Fontainebleau le 18, et que vient de précéder, plus pressante encore, celle de M. de Noyers, datée de Ruel le 14 janvier, le pauvre Poussin se débat comme un damné. Il ajourne, il ajourne son consentement et son départ. Il croit s'en tirer tout d'abord en ne parlant que de maux de vessie, et de médecins et de chirurgiens; il y revient plus tard encore : « Mon misérable mal de carnosité n'est point guari, et j'ay pœur qu'il faudra retomber entre les mains des boureaux de chirurgiens devant que de me partir ; car de se acheminer par un long voyage et facheux avec telle maladie, ce seroit aller chercher son malheur avec la chandelle. »

Plus il se débat, plus on le circonvient. Il prétexte les tableaux à finir, ses amis avec qui il doit se mettre en règle, il ne veut pas, en partant incontinent, perdre la bienveillance de tant d'honnêtes gens qui « en son absence peuvent tenir la protection de ce qu'il a de plus cher en ce monde. » Il gagne un an, il gagne deux ans ; il demande grâce sur tous les tons. Jamais artiste n'a quitté plus à contre-cœur son modeste train de famille, l'atelier où le labeur quotidien se suit désormais sans incertitude. Il faut que le violentant par un suprême effort, munis d'instructions presque comminatoires : « Les Roys ont les mains bien longues, et il sera bien difficile d'empêcher qu'un grand Roy, comme le nôtre, n'ait quelques sentiments de l'injure qu'il reçoit d'un homme né son subject et qui lui manque de parole », — Chantelou lui-même et son frère Chambray viennent arracher le Poussin à la maison de Rome ; ils l'entraînent enfin sur la route de Paris, où eux-mêmes vont arriver le 17 décembre 1640.

Ne serait-il pas plus simple et quasi plus bref de transcrire sans façon la traduction de la lettre à Carlo Antonio Del Pozzo datée du 6 janvier 1641 ? Et qui pourrait conter avec plus de bonhomie le triomphant accueil de M. de Noyers, les embrassades du fameux cardinal, et le « voilà Vouet bien attrapé ! » du Roi :

« ... J'ai fait en bonne santé le voyage de Rome à Fontainebleau.

J'y ai été reçu très honorablement dans le palais d'un gentilhomme, auquel M. de Noyers, secrétaire d'État, avait écrit à ce sujet. J'ai été traité pendant trois jours splendidement. Ensuite je suis venu dans la voiture du même seigneur à Paris. A peine y fus-je arrivé, que je vis M. de Noyers, qui m'embrassa cordialement, en me témoignant toute la joie qu'il avait de mon arrivée.

« Je fus conduit le soir, par son ordre, dans l'endroit qui m'avait été destiné pour ma demeure. C'est un petit palais (*un palazzetto*), car il faut l'appeler ainsi. Il est situé au milieu du jardin des Tuileries. Il est composé de neuf pièces en trois étages, sans les appartements d'en bas qui sont séparés. Ils consistent en une cuisine, la loge du portier, une écurie, une serre pour l'hiver, et plusieurs autres petits endroits où l'on peut placer mille choses nécessaires. Il y a en outre un beau et grand jardin rempli d'arbres à fruits, avec une grande quantité de fleurs, d'herbes et de légumes; trois petites fontaines, un puits, une belle cour, dans laquelle il y a d'autres arbres fruitiers. J'ai des points de vue de tous côtés, et je crois que c'est un paradis pendant l'été.

« En entrant dans ce lieu, je trouvai le premier étage rangé et meublé noblement avec toutes les provisions dont on a besoin, même jusqu'à du bois et un tonneau de bon vin vieux de deux ans. J'ai été fort bien traité pendant trois jours, avec mes amis, aux dépens du roi. Le jour suivant, je fus conduit par M. de Noyers chez S. E. le cardinal de Richelieu, lequel avec une bonté extraordinaire m'embrassa, et me prenant par la main, me témoigna d'avoir un grand plaisir de me voir. Trois jours après, je fus conduit à Saint-Germain, afin que M. de Noyers me présentât au roi, lequel était indisposé, ce qui fut cause que je n'y fus introduit que le lendemain matin, par M. Le Grand, son favori. S. M. remplie de bonté et de politesse, daigna me dire les choses les plus aimables, et m'entretint pendant une demi-heure, en me faisant beaucoup de questions. Ensuite se tournant vers les courtisans, elle dit : *Voilà Vouet bien attrapé*. Ensuite S. M. m'ordonna elle-même de lui faire de grands tableaux pour les chapelles de St-Germain et de Fontainebleau. Lorsque je fus retourné dans ma maison, on m'apporta, dans une belle bourse de velours, deux mille écus en or : mille écus pour mes gages, et mille écus pour mon voyage, outre toutes mes dépenses. Il est vrai que l'argent est

bien nécessaire dans ce pays-ci, parce que tout y est extraordinairement cher. Je m'occupe en ce moment de beaucoup d'ouvrages qu'il y a à faire, et je crois qu'on entreprendra quelques tentures de tapisseries... »

C'est ici, pour le lecteur, l'occasion de juger combien est difficile la solution de la moindre question nette. Le roi régale son peintre, qu'il vient de mander à grand bruit de Rome, de la jouissance d'un logis dans le jardin des Tuileries. Or, pendant un siècle et demi, on n'a point songé que ce logis sis dans les Tuileries pût occuper autre place qu'un coin avoisinant ce qui était resté dans la mémoire du public sous le nom de Jardin Renard. Et c'est pourquoi, tout naturellement, je m'étais mis en campagne de ce côté, n'ayant pour guide qu'une idée, à savoir que M. de Noyers et M. de Chantelou, voulant à n'importe quel prix fixer à Paris le maître peintre, avaient dû songer, avant tout, à faire oublier au Poussin, par les agréments singuliers de l'habitation voisine du Louvre, les doux et riants souvenirs de la maison du Monte Pincio, et les bienfaits de son soleil. Le mal est qu'avec nos yeux d'aujourd'hui, habitués depuis deux siècles à cette unité immense du Jardin des Tuileries, nous ne pouvons nous faire idée de ce que le morcellement d'alors pouvait trouver d'usages divers dans ces terrains royaux.

Me voilà donc en quête, — dans la grande publication de la ville de Paris : *Topographie historique du vieux Paris*, par Adolphe Berty (*Région du Louvre et des Tuileries*), — de la place exacte de ce « petit palais, situé au milieu du jardin des Tuileries », et que le Poussin décrivait si minutieusement, dans sa lettre du 6 janvier 1641 à Carlo Antonio del Pozzo, comme devant être « un paradis pendant l'été ». Mes yeux se tournaient toujours vers ce jardin Regnard, qui, peu après, durant la minorité de Louis XIV, « devint, dit Piganiol, par sa situation et les manières commodes du maître, le rendez-vous ordinaire des seigneurs de la Cour et de tout ce qu'il y avait de galant dans ce temps-là ». M. Berty raconte que « l'espace compris entre le mur de clôture du parc des Tuileries et le rempart avait été laissé vide pour les besoins de la défense; le plan de Quesnel le représente en cet état. On y établit ensuite une garenne à lapins et un chenil pour les meutes du roi. Le 26 avril 1630, Louis XIII en fit don à un nommé Regnard, à charge de transformer le terrain en un

jardin de plantes rares, de rebâtir le chenil en un autre endroit, et d'indemniser un nommé Pascal, qui avait là sa demeure. Dans l'acte de donation, lequel fut confirmé par un autre du 26 mai 1641, le lieu est énoncé : « Place contenant quatre arpens, où il y avait une ga- « renne, sise au-delà des Thuileries, estendue la largeur depuis la « muraille du bout du jardin des Thuileries jusqu'au bastion qui est « sur le fossé de la Porte-Neuve, et en longueur depuis la muraille « qui est sur le grand chemin, le long de la rivière, jusqu'à la mu- « raille des bastimens servans lors à la retraite des bestes sauvages « entretenues pour le plaisir de Sa Majesté. Ensemble la maison du « sieur Pascal, bastie dans l'un des coins ». La maison de Pascal qu'on ne trouve point sur le plan de Mérian, paraît avoir été située au lieu où la terrasse du bord de l'eau s'élargit en formant un retour d'équerre devant le grand bassin. Gomboust représente le terrain donné par Louis XIII sous l'aspect d'un jardin divisé en parterre, d'un dessin compliqué, et il continue à l'appeler la *Garenne.* (Il désigne du nom de *M. Regnard* un espace voisin de la porte de la Conférence, où Regnard avait probablement sa maison.) On remarque qu'à l'époque où le plan de Gomboust fut dressé, le rempart était devenu une terrasse ombragée d'arbres. Sauval vante la vue agréable dont on y jouissait et qui contribuait à y attirer la foule. Le jardin de Regnard a été détruit, et l'emplacement renfermé dans l'enceinte des Tuileries, lorsque Le Nôtre bouleversa le jardin du palais, c'est à dire vers 1664. »

Tout cela ne répondait, je l'avoue, que d'une façon bien incertaine à la question de la maison où, en janvier 1641, le Roi fait installer Nicolas Poussin : « un petit palais », situé au milieu du jardin des Tuileries, et composé de neuf pièces en trois étages, sans les appartements d'en bas qui sont séparés, et consistant en une cuisine, la loge de portier, une écurie, une serre pour l'hiver, etc. Beau et grand jardin rempli d'arbres à fruits, avec grande quantité de fleurs, d'herbes et de légumes, trois petites fontaines, un puits, une belle cour dans laquelle il y a d'autres arbres fruitiers. Des points de vue de tous les côtés, un paradis pendant l'été. A moins de chercher du côté de l'Assomption, où M. de Noyers, son protecteur, possédait de vastes terrains et maisons, confinant à la porte de l'Orangerie des Tuileries, — ce qui d'ailleurs ne s'accorderait guères avec la désignation pré-

cise donnée par le peintre : « au milieu du jardin des Tuileries, — des points de vue de tous côtés », j'en revenais volontiers à cette maison de Pascal, quoique celle-ci paraisse avoir été un peu écartée du « milieu du jardin », exposée plutôt vers l'extrémité de la terrasse proche de la Seine, « bâtie dans l'un des coins », dit expressément l'acte de donation royale. Nul ne parle de la démolition de cette maison ; elle existait encore, à coup sûr, en mai 1641, lors de la confirmation du don des terrains à Renard. Il eût été facile de croire que le concessionnaire se serait contenté plus tard de ce « petit palais », pour sa propre habitation, et que c'est là que le cardinal Mazarin venait admirer et acquérir les belles tapisseries dont Renard faisait commerce. — Ne serait-ce point d'ailleurs en voisinant à travers les Tuileries que se seraient liés assez intimement Poussin et Renard, pour que le peintre s'occupe dans ses lettres des commandes à Rome de l'intelligent amateur et des commérages du gros Chapron entre lui et M. de Chantelou ?

On ne pouvait d'ailleurs se dispenser, pour éclaircir ce mystère, d'interroger l'œuvre gravée de Silvestre, et particulièrement « *Les lieux les plus remarquables de Paris et des environs*, *faits par Israël Silvestre*, — dediez à Monseigneur Louis de Buode, Seigneur de Frontenac, comte de Palluau, vicomte de Lisle Sanary ». Vous remarquerez dans l'une des pièces de ce joli dessinateur, si précieux aujourd'hui pour la topographie du vieux Paris, au bout du jardin des Tuileries, à l'angle du mur final, séparé par un passage de la porte de la Conférence, un bâtiment à toît assez plat, dont le pignon est percé d'une fenêtre, et au-dessous, au rez-de-chaussée, est indiquée une large porte; juste la mine d'un logement de concierge. Une petite porte se dessine dans le mur latéral de la longue muraille de la terrasse du bord de l'eau. Cela ne saurait avoir l'importance du « petit palais » décrit amoureusement par Poussin ; tout au plus cela se rapprocherait-il de la désignation de la maison Pascal. Mais, en outre, vous trouverez à une autre page de l'œuvre de Silvestre, une charmante petite « *Veue du jardin de Monsieur Renard aux Tuilleries*, — *dessigné et gravé par Israël Silvestre*, — *1658* », et qui, récemment, a été reproduit, en 1882, à la page 45 de *l'Histoire de Paris*, *ses transformations successives*, par Ch. Yriarte, — et en 1885, à la page 83 du *Journal du voyage du cavalier Bernin*, publié par Lud. La-

lanne. On y distingue bien, au pied de la terrasse plantée de grands arbres et de laquelle on descend par un escalier monumental, le commencement des larges allées et des plates-bandes dessinées à la française, de ce jardin que Regnard s'était chargé d'enrichir de plantes rares ; mais sur cette terrasse on n'aperçoit nulle trace de la maison Pascal, à moins qu'il ne faille la reconnaître là-bas, là-bas, dans l'éloignement à droite, à l'extrémité de l'estampe, et tenant encore, en effet, semble-t-il, au jardin ; et il n'est pas douteux que là où elle était située, elle ne dût avoir « des points de vue de tous les côtés ». Remarquez toutefois, pour la confiance à ajouter à l'exactitude scrupuleuse de ces petites vues de Silvestre, ce que dans son livre de *Renseignements sur quelques peintres et graveurs des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles ; Israël Silvestre et ses descendants* (Paris, 1868), nous dit son arrière-petit-fils, M. E. de Silvestre : « C'est après avoir parcouru, à diverses reprises, la France, la Lorraine et l'Italie, que, vers 1659, à l'âge de 38 ans environ, Is. Silvestre, possédant déjà une riche collection de dessins et de planches gravées, vint définitivement se fixer à Paris, et qu'il songea à tirer parti du fruit de ses travaux ». Or, l'estampe du *Jardin Renard* est datée de 1658 et, s'il faut en croire son descendant, Silvestre n'aurait commencé qu'en 1659 à utiliser et à reproduire ses anciens dessins. Tout cela ne manque pas d'une certaine confusion. — Que s'il fallait chercher ailleurs l'habitation du Poussin, en un endroit beaucoup moins écarté du « milieu du jardin », et surtout du palais, peut-être eût-on dû, de préférence à toute autre hypothèse, penser à ce bâtiment qu'on appelait « la Volière », et que M. Berty, s'appuyant sur Israël Silvestre et Pérelle, reproduit en deux de ses planches, la *Vue de la porte de la Conférence,* et son *Élévation panoramique des quais du Louvre et des Tuileries.* Mais il était peu digne du roi de loger son premier peintre, duquel il attendait alors, à coup sûr, de longs services, dans une maison que lui-même avait, depuis dix ans, donnée à un autre, bien que cet autre ne se tint pas pour très assuré de sa possession, puisqu'il avait besoin, trois mois après l'arrivée du Poussin, d'une confirmation nouvelle de la donation royale. Le Poussin, d'ailleurs, n'a jamais, dans ses lettres, laissé entendre qu'il eût lieu de s'inquiéter et qu'il ne se sentît pas logé d'une façon définitive.

Loin de là, le souvenir de cette habitation paraît le seul agréable

qu'il ait remporté de France, puisque, même résolu à ne pas retourner à Paris, il a peine à renoncer, même à distance, à ce bien-aimé logis, témoin sa lettre du 5 octobre 1643, à M. de Chantelou : « Si M. Rémy vous a dit quelque chose de mon retour, ce que je lui en ai pu dire n'a été que pour amuser ceux qui font l'amour à ma maison du jardin de Tuileries. »

Et puis l'aspect de *la Volière*, dessinée du côté du quai, où elle a une issue, s'accordait à merveille avec la description de la lettre du 6 janvier 1641 : les trois étages y sont avec le nombre de fenêtres suffisant de reste aux neuf pièces signalées. Bien mieux, on y reconnaît, se prolongeant à gauche, « les appartements d'en bas qui sont séparés », et qui fournissent « une cuisine, la loge du portier, une écurie, une serre pour l'hiver, et plusieurs autres petits endroits où l'on peut placer mille choses nécessaires ». J'ajouterai même que d'après le dessin de M. Berty, l'air de « petit palais » ne manque pas à la façade du bâtiment, vu du bord de la rivière. J'en étais donc venu à croire qu'il fallait s'en tenir là, et accepter cette maison commode et ample de *la Volière*, dont la destination avait sans doute changé vers la fin du règne, comme étant le logement très plaisant et attrayant, et avec « des points de vue de tous les côtés », que le roi avait ménagé à son peintre, pour lui rendre moins pénible l'abandon de sa maison de Rome.

Guillet de St-Georges raconte que, « même dans ses commencements, Thibaut Poissan avait été fort considéré de M. de Noyers et de M. Ratabon, surintendant des Bâtiments du Roi. L'un et l'autre lui continuèrent successivement pour son logement une maison bâtie au jardin des Tuileries, sur l'endroit où l'on a depuis élevé la grande terrasse qui regarde la rivière. » Et je m'obstinais à voir dans cette « maison bâtie au jardin des Tuileries », le « petit palais » que M. de Noyers avait aménagé, vingt ans plutôt pour l'illustre ami de Thibaut Poissan. C'eût été d'ailleurs un procédé digne de M. de Noyers et de MM. de Chantelou de n'avoir point voulu d'autre habitant pour le logis consacré par le séjour du Poussin, et vers lequel celui-ci avait si longtemps tenu les yeux tournés avec complaisance, de n'en avoir point souffert d'autre usufruitier que le protégé et le confident du Poussin lui-même. Mais du moment que la maison où fut logé Th. Poissan était « sur l'endroit où l'on a depuis élevé la grande

terrasse qui regarde la rivière », vous verrez tout à l'heure pourquoi il ne peut être question de l'habitation du Poussin.

Le premier volume de la *Topographie* de Berty était publié en 1866 et voilà tous les buissons que, jusqu'à l'impression du second volume en 1868, elle permettait à un pauvre chercheur de battre à l'aventure dans les vagabondages d'alors. Mais l'année suivante, en 1867, était livré au public le *Dictionnaire* de Jal, et tout d'un coup la vraie lumière était faite : la maison du Poussin, c'était le « Pavillon de la Cloche, situé dans le grand jardin des Tuileries » ; plus d'incertitude sur le logis ; on savait son nom, son ancien occupant et aussi celui à qui le Roi le concédait finalement, bon gré mal gré le peintre.

Jal nous révélait en effet, à l'article du Poussin, l'extrait d'un brevet, expédié le 8 novembre 1644, et qui donne sur le « petit palais, situé au milieu du jardin des Tuileries », et sur sa destination nouvelle par suite de l'absence prolongée du Poussin, un renseignement précis et qui ne permet aucun doute sur le changement d'occupant; le peintre n'en garda pas moins longtemps l'amertume de son regret : « Le Roy bien mémoratif d'avoir cydevant accordé au sieur Samson Lepage, mareschal des logis de son régiment des Gardes Suisses, par son brevet du 20 mai 1642, confirmatif de celuy du 5 nov. 1638, la conciergerie du pavillon de la Cloche, situé dans son grand jardin des Tuileries... tout ainsy qu'en auoit cy deuant jouy le feu sieur Menou, lequel pauillon a depuis esté occupé par le sieur Poussin peintre jusques à son retour à Rome, lequel s'en estant retourné sans auoir desclaré s'il auoit dessein de reuenir en France s'habituer au d. logement, S. M. auoit ordonné au sieur Lepage de retarder d'en prendre possession jusqu'à ce qu'elle eust été informée de la volonté du d. Poussin, et que pour cet effect Elle auroit commandé d'en escrire au sieur marquis de St Chamont, son ambassadeur extraordinaire à Rome, lequel par sa lettre en date du 26 sept. dernier, auroit mandé que « le d. Sr Poussin s'estoit expliqué qu'il ne pou-
« uoit se résoudre de s'acheminer à Paris, et que, quand il y viendroit
« jamais, de loger dans la d. maison en laquelle il a esté incommodé
« pour beaucoup de raisons, et mieux, qu'il l'auoit remise entre les
« mains du Sr de Noyers, intendant des bastiments, il y a plus d'un
« an... » permet à Lepage d'en prendre possession. »

Cet abandon était, d'ailleurs, certifié par le paragraphe suivant de la lettre du Poussin à Chantelou, datée « de Rome, ce 15me apuril 1644 : ... Je vous rends mille graces de ce que vous aues permis à M. Remy de faire la vente des meubles qui estoient restés en la maison des Thuilleries; aussi bien se gastoient-ils. On en a tiré cent escus que je recepurei demain. »

Toutefois la question n'était pas encore toute claire. Ce « Pavillon de la Cloche », de quel côté du grand jardin des Tuileries fallait-il le fixer en dehors des terrains déjà explorés par nous ?

Dans le Brevet de Louis XIII au sieur Poussin, daté du 20 mars 1641, on lit bien : « ... Comme aussi sa dite Majesté a accordé au sieur Poussin la maison et le jardin qui est dans le milieu de son jardin des Tuileries, où a demeuré ci-devant le feu sieur Menou, pour y loger et en jouir sa vie durant, comme a fait le dit sieur Menou... » Mais ces lignes ne disent pas plus nettement que la lettre du Poussin le point précis qu'occupait cette maison « au milieu du jardin des Tuileries. »

Sur la piste imprévue fournie par Jal, je refeuillete à nouveau la *Topographie* de Berty, et j'observe que, dans ces vastes espaces du « grand jardin des Tuileries, » le nom des « Cloches » se retrouve en plus d'un endroit. « ... La maison qui précédait celle des Carneaux et les deux qui la suivaient sont énoncées, en 1561, aboutissant au « jardin des Cloches », de même que la maison des Carneaux, suivant un acte de 1556. Ce jardin des Cloches (le nom resta au terrain et à ses environs pendant assez longtemps : dans un bail du 29 mai 1637, un lieu dit *les Cloches* est indiqué comme voisin de l'entrée du Cours-la-Reine. Dans un autre acte, de 1634, deux arpents tenant aux fossés d'entre les portes St-Honoré et de la Conférence, sont pareillement énoncés comme se trouvant au territoire des Cloches) ce jardin des Cloches, qui, en 1564, appartenait aux héritiers de Marie Briçonnet, est donc le même que le clos du président Le Viste; il paraît avoir commencé à peu près au droit de la maison de l'Image-Sainte-Geneviève et s'être étendu assez loin dans la campagne. On verra par l'acte de la vente faite à Catherine de Médicis, qu'il tenait, vers l'est, au clos de Villeroy ou Legendre, vers l'ouest à des terres labourables, et qu'il aboutissait, du côté du midi, sur le quai. (Dans un titre de 1520, il est parlé d'une place à pêcher s'étendant « depuis

» la porte des Tuilleryes jusques à la porte neufve des Carneaulx de » l'hostel de Mons. de Villeroy. » Le jardin des Cloches aurait-il dépendu de l'hôtel des Carneaux, situé sur la grande rue du faubourg?) L'emplacement de la partie orientale du jardin correspond aujourd'hui à celui des Quinconces, à la hauteur de l'îlot compris entre les rues d'Alger et de Castiglione. » Dans tout cela, comme l'on voit, il n'est sonné mot du « Pavillon de la Cloche », ni de Menou ni de Samson Lepage, encore moins du Poussin.

Cependant il ne tenait qu'à M. Berty de nous tirer, sans retard, d'embarras sur le mot de « Pavillon », en citant tout d'abord avec moins de parcimonie l'acte de vente en 1564, par les héritiers de Marie Briçonnet, des terrains des Cloches à la Reine Catherine, acte que lui-même devait publier *in extenso* dans son second volume, pages 2-5. Il commence naturellement par la désignation des fondés de pouvoirs, « achepteurs et acquesteurs pour la dicte dame (très haute et très excellente princesse Catherine, par la grâce de Dieu Royne de France, mère du Roy), ses hoirs ou aians cause au temps advenir, d'ung jardin clos de murailles de tous costez, auquel y a *deux pavillons couvertz d'ardoize, faictz en façon de cloche*. Le dict lieu ainsi qu'il se poursuit et comporte, appellé le *Jardin des Cloches*, qui fut et appartint à la dicte deffunctte dame, Marie Briçonnet leur dicte mère, et faisant partie du lieu des Thuilleries, assis hors et près la Porte Neufve, près les fauxbourgs Sainct-Honoré de ceste ville de Paris. Tenant le dict jardin, d'une part, à la dicte dame Royne, à cause de l'acquisition par elle faicte de Mons. de Villeroy; d'auttre part, aux terres labourables estans entre les fossez cy-devant faictz pour la fortification de la ville et le mur dudict jardin; d'un bout, par devant, sur le quay ou chaussée de la rivière de Seine, allant de ladicte Porte Neuve aux Bons-Hommes; d'aultre bout, par derrière, aux terres labourables estans entre lesdictz fauxbourgs Sainct Honnoré et ledict lieu des Thuillerics... » — « L'emplacement du Jardin des Cloches, conclut la *Topographie* de Berty et Legrand, forma l'extrémité occidentale du parc de Catherine »; et il nous est bien permis de penser que les *deux pavillons couverts d'ardoise, faits en façon de cloches*, ne devaient pas occuper la place la moins agréable d'un jardin renommé de très ancienne date. Quant aux deux pavillons, nul ne s'étonnera qu'en l'espace d'un siècle,— et quel siècle d'agitations,

de démolitions et de remolitions, où tant de pierres sont remuées dans ces parages des Tuileries et du Louvre! — l'un des deux pavillons ait disparu, ne laissant debout que son voisin, bien dégagé en ses vues, avec ses « trois fontaines, avec ses arbres à fruits, et ses quantités de fleurs, et d'herbes et de légumes », et dont le Roi confiait, dès 1638, la conciergerie au maréchal de logis de son régiment des Gardes Suisses.

Quand tout à l'heure, rôdant à tâtons, je me demandais avec doute s'il ne fallait pas chercher du côté de l'Assomption, où le protecteur du Poussin, le ministre de Noyers possédait force terrains et maisons, je n'étais donc pas si loin de la vérité. Poussin logeait sur le domaine du roi, mais M. de Noyers, mieux que personne, connaissait les agréments du quartier, « les points de vue de tous les côtés, le paradis pendant l'été. »

La prise de possession de ce *palazzetto* si bien pourvu, si bien planté, cela égaie et charme Poussin dans le premier étourdissement du débotté. La maison coquette avec toutes ses commodités prévues, l'amuse dès l'abord et le séduit. Mais bientôt il faut en rabattre, et le voilà excédé des tiraillements et exigences de ses patrons. Il lui pleut des commandes ; il ne sait à laquelle entendre, et il faut satisfaire à toutes de front, et sans désemparer, ni choisir dans leur variété.

On ne lui a parlé, de loin, par prudence et selon son propre désir, que d'un engagement de cinq ans ; M. de Noyers ajoute avec bonhomie : « Bien que j'espère que lorsque vous aurez respiré l'air de la patrie, difficilement la quitterez-vous. » On avait cru peut-être qu'en lui taillant, à son arrivée, de la besogne pour vingt ans, on enchaînait pour vingt ans sa liberté à la France. Mais ce fut l'envers ; se sentant débordé par des tracasseries ou entravé par des jaloux, il ne songea qu'à fuir ; et après avoir montré sa bonne volonté, il ne cessa de guetter, de ruminer à part lui le moyen et le moment de s'évader et de retourner là-bas, d'où l'on avait eu tant de peine à le faire sortir. Durant tout son séjour à Paris, on sent qu'il souffre du mal du pays de Rome.

On devine, — inutile de le dire, — que c'est M. de Chantelou qui a imaginé et emménagé l'installation de son peintre dans le pavillon de la Cloche. De loin comme de près, il y veille constamment sur lui et sur ses aises. Lisez plutôt la plaisante lettre souvent citée, où Poussin se révèle bon drille, compatriote de Saint-Amant : « Mon-

sieur et patron, mardi dernier, après auoir eu l'honneur de vous accompagner à Meudon et auoir esté joieusement, à mon retour je trouuai que l'on descendoit en ma caue un mui de vin que vous m'aviez mandé. Comme c'est vostre coustume de faire regorger ma maison de biens et de faueurs, mercredi j'eus une de vos gracieuses lettres, par laquelle je vis que particulièrement vous désiries scauoir ce qu'il me sembloit dudit vin. Je l'ai esseié auec mes amis aimant le piot : nous l'auons tous trouué très bon, et m'assure, quand il sera rassis, que l'on le trouuera eccellent. Du reste, nous vous seruirons, car nous en boirons à vostre santé, quand nous aurons soif, sans l'espargner ; car aussi bien je vois que le prouerbe est véritable qui dit : qui Chapon mange, Chapon luy vient. Mesmement hier Monsieur de Costanse (1) m'enuoya un pasté de cerf si grand que l'on voit bien que le patisier n'en a retenu sinon les cornes. Je vous assure (Monsieur) que déshormais je ne manqueray pas, à commencer par le dimanche, à me resjouir comme je fis le dimanche passé, affin que la semaine ensuiuante soit comme l'on dit que toutte l'année est au pais de Cocagne. Je vous suis le plus obligé homme du monde, comme ausi je vous suis le plus déuotieux seruiteur de tous vos seruiteurs. — *Poussin.* » — Et la lettre, — notez ceci, — est datée « *de vostre maison du jardin des Tuilleries*, ce tantiesme d'avril 1641. » — Ce « tantiesme », date incertaine ; Chantelou en précise de son mieux le chiffre, car il écrit de sa main le *17e auril* et aussi le *13e auril 1641.* — Mais, « vostre maison du jardin des Tuilleries » subsiste de la plume de Poussin, et deux mois après, à la fin de la lettre du *16e juin 1641*, il répétera la même phrase au même Chantelou : « *De vostre maison du jardin des Tuilleries.* » Il y tient et ce n'est de sa part que trait de juste reconnaissance, constatant un fait dont nous ne pouvions douter, à savoir que celui qui avait été chargé d'amener l'homme à Paris, s'était chargé en même temps de lui trouver et de lui parer le logis qui pouvait l'y retenir.

(A suivre) PH. DE CHENNEVIÈRES.

(1) Qu'est-ce que ce « M. de Costanse », au gargantuesque pâté de venaison ? Poussin n'a-t-il pas voulu écrire le nom du gourmet Costar, le courtisan connu par le recueil de ses *Lettres* flagorneuses, ami, compatriote et commensal de Chantelou, en ces fins dîners, où festoyaient Voiture, Pinchesne et les Perrault, et où les grasses gelines du Mans jouaient un si grand rôle? (V. H. Chardon, p. 114-119.)



HENRI CHAPU



UN artiste qui meurt, c'est comme une étoile qui s'éteint, et depuis quelque temps combien ont disparu! combien nous ont laissé notre ciel assombri! Que d'efforts il faudra aux générations qui se lèvent pour remplir ces vides, pour nous rendre un peu de cette pure lumière et de ce doux apaisement que verse autour de lui l'âme d'un grand artiste! Entre tous ceux qui sont morts en ce début d'année, nul peut-être n'eut le talent plus noble et plus élevé que Chapu, plus constamment épris de choses idéales, de beauté chaste et de pensées sereines. En son art, comme dans sa vie, c'était un perpétuel *sursum corda.* Et avec cela, une candeur, une simplicité, une bonté, une honnêteté parfaite qui doublaient encore le prix de ses rares qualités, leur donnaient une sorte de parfum plus exquis. Même en ces derniers temps, attristé par des chagrins trop réels dont la presse s'est mêlée, comme elle se mêle de toutes nos souffrances et de nos joies, il garda son âme indulgente et son sourire aimable. Il fut doux même envers la mort, qui pourtant l'enlevait en pleine gloire, quand il pouvait encore faire de nombreux chefs-d'œuvre, à l'heure où sa présence devenait plus que jamais nécessaire à ceux qu'il aimait. L'homme et l'artiste en lui sont inséparables. C'était un modeste, amoureux de la perfection, et qui a mis de son cœur en presque toutes ses œuvres, qui leur a prêté un peu de sa délicate tendresse.

Né le 29 septembre 1833, dans un petit village des environs de Melun, au Mée (Seine-et-Marne), où, par une sorte de piété filiale, il en-

voyait la maquette de toutes ses créations, où il avait fini par organiser un petit musée, et où il repose maintenant dans un humble cimetière de campagne, auprès des siens, Henri Chapu entra très jeune à l'Ecole des Beaux-Arts, en 1849, à l'âge de seize ans. Il travailla dans les ateliers de Pradier et de Duret, de Léon Cogniet, et songea d'abord à la gravure en médaille. On nous dit même qu'il remporta en ce genre de vrais succès, et obtenait dès l'âge de dix-huit ans le prix de Rome. Plus tard il s'en souvint : car il a fait des médaillons de la plus merveilleuse finesse, et c'est peut-être dans cette sculpture réduite qu'il apprit l'art des nuances, des dégradations insensibles, et le don de parfaire une œuvre jusque dans ses derniers détails. Mais il eut l'ambition plus haute, ou du moins on l'eut pour lui; on le poussa vers la grande sculpture, et quatre ans après, en 1855, il remportait le prix de Rome comme sculpteur, avec un bas-relief représentant *Cléobis et Biton*. Il n'avait alors que vingt-deux ans. Que fit-il en Italie? ce qu'on y fait d'ordinaire. Il rêva, se promena, admira, goûta l'antiquité, goûta la Renaissance, dans ce pays qui est comme un vaste musée, et par delà Rome peut-être devina la Grèce. Les premières œuvres sont toutes dans la tradition classique. *Mercure inventant le caducée*, son envoi de quatrième année, aujourd'hui au Luxembourg, et qui lui valut une médaille de troisième classe au Salon de 1863, est conçu dans un mode paisible et pur; la *Mort de Clytie* également, qu'il expose en plâtre au Salon de 1866, en marbre à celui de 1872. Plus tard, même quand son talent se raffine, quand il arrive à penser par lui-même et à créer des œuvres personnelles, véritablement neuves et tendres, il s'adresse volontiers à l'antiquité comme à la maîtresse de toute forme belle; il lui demande perpétuellement le secret d'émouvoir sans troubler les lignes, de charmer par l'accord heureux de mouvements rythmés et d'expression profonde. Il avait l'âme athénienne, le sentiment inné de la distinction et de la mesure. Pas d'emportement ni de violence. Presque toutes ses figures sont calmes, quels que soient l'élan intérieur, le souffle d'idéal qui les agitent, et jusque dans les draperies légères, à plis nombreux, souples et fins, dont il aime à vêtir ses allégories, même les plus modernes d'inspiration, on retrouve comme une grâce et un parfum venus de l'Attique. Aussi, quand on eut à restaurer, il y a quatre ou cinq ans, quelques-unes de ces délicieuses statuettes de Myrina, qui sont aujourd'hui un

des ornements du Louvre, c'est de lui qu'on prit immédiatement conseil. Il avait pénétré l'antiquité, il en avait fait sa chair et son sang, et pourtant il sut être original : car sous cette forme contenue, et même un peu traditionnelle parfois, il mit une âme qui fut la sienne, âme douce et charmante autant qu'élevée.

Il est inutile de suivre le détail de ses succès, des nombreux Salons où il exposa. Déjà connu et estimé avant la guerre, honoré de commandes officielles, décoré à l'occasion de l'Exposition universelle en août 1867, c'est surtout après 1870 qu'il devint célèbre, universellement admiré, presque populaire, et que commence pour lui une ère de triomphes toujours modestement acceptés, sans le moindre orgueil. Il est nommé officier de la Légion d'honneur en 1872, reçoit deux fois la médaille d'honneur, en 1875 pour la figure de la *Jeunesse* destinée au monument d'Henri Regnault à l'École des Beaux-Arts, et en 1877 pour celle de la *Pensée* destinée au tombeau de Daniel Stern (Mme d'Agoult) au Père-Lachaise. En 1880, il entre à l'Institut. C'est le sculpteur aimé, auquel on songe dès qu'il s'agit d'un monument à élever par souscription nationale ou par initiative privée, et dont on attend toujours des œuvres parfaites. Il avait eu le bonheur d'exprimer deux fois de la façon la plus touchante et la plus haute l'émotion même des foules, d'être en quelque sorte le porte-voix de la France. D'abord dans sa figure de *Jeanne d'Arc*. Conçue, il est vrai, et exécutée avant la guerre, exposée en plâtre au Salon même de 1870, cette création admirable n'eut pourtant toute sa signification et tout son prix, que quand elle reparut en marbre au Salon de 1872, après nos désastres. Les circonstances lui prêtaient une sorte de symbolisme profond, en faisaient comme l'héroïne de la revanche et l'âme même de la patrie meurtrie, mutilée, espérant contre tout espoir. Dès 1868, Chapu avait été tenté par la figure de la vierge lorraine : un médaillon de bronze, placé au chevet extérieur de l'église Saint-Aspais, à Melun, en témoigne. Mais pour nous la Jeanne d'Arc idéale restera toujours celle qu'on voit au musée du Luxembourg et qu'on verra plus tard au Louvre, agenouillée, écoutant les Voix, à la fois énergique et douce, calme et pleine d'enthousiasme, créature raisonnable autant que passionnée. Entre toutes les Jeanne d'Arc qu'on a essayé de réaliser, il n'en est pas qui soit plus conforme à l'histoire, ni qui réponde mieux à nos rêves. Un tableau de Benouville, exposé au Salon de 1859,

avait pu mettre le sculpteur sur la voie; mais il en a tiré un merveilleux parti.

Une seconde fois, Chapu se trouva en contact direct et en sympathie complète avec la foule, c'est quand il incarna, dans la poétique figure de la *Jeunesse*, l'hommage des générations nouvelles à ceux qui étaient morts en combattant : hommage discret et fier tout ensemble, où la vénération se mêle au désir secret de faire aussi bien. Timide, elle se dresse le long du monument funéraire; elle se hausse sur la pointe du pied; elle fait effort de tout son être, pour atteindre à la hauteur du buste de Regnault et déposer devant lui la branche de laurier. C'était encore une fois un symbole et qui toucha tous les cœurs.

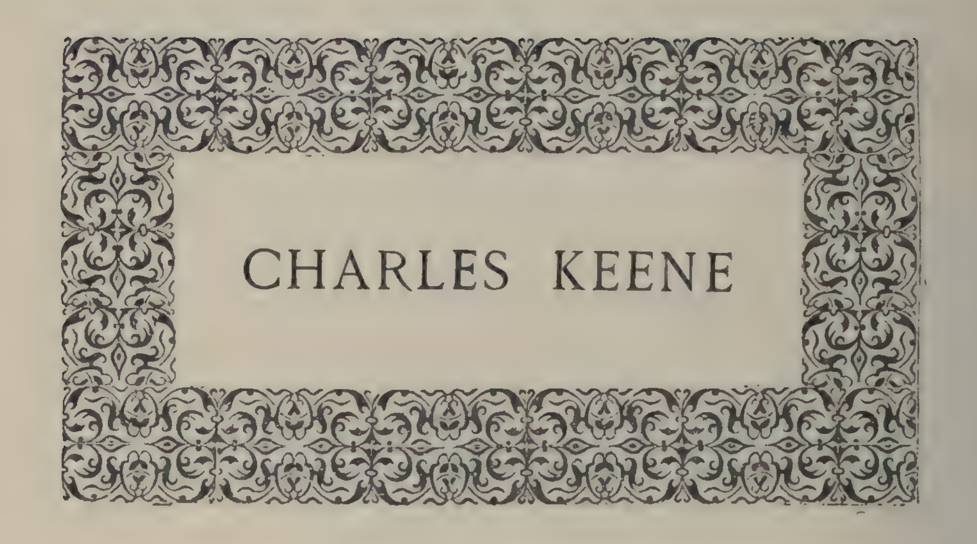
Depuis lors, que de créations nobles et pures, toujours profondément réfléchies et méditées, presque toutes remarquables d'élan vers les hauteurs! La *Pensée* pour le tombeau de Mme d'Agoult (1877); le *Génie de l'Immortalité* pour celui de Jean Reynaud (1880); le monument à la mémoire de Berryer, dans la salle des Pas-perdus, au Palais de Justice (1878), où la figure principale est si éloquente et en même temps si rassise en son emportement, les allégories si délicates; celui de Leverrier (1880); des sculptures décoratives dans le genre des Coysevox ou des Coustou, *Pluton* et *Proserpine* par exemple, pour le parc de Chantilly (1884); le tombeau de la duchesse d'Orléans, endormie gracieuse et calme dans la mort, pour la chapelle de Dreux (1885); celui de Mgr Dupanloup, conçu sur le modèle des tombeaux italiens de la Renaissance, si grave et majestueux, à la cathédrale d'Orléans (1887); le monument à la mémoire de Flaubert exposé l'année dernière; celui du cardinal de Bonnechose, destiné à la cathédrale de Rouen, et la statue de la princesse de Galles qui figurent cette année même au Salon : sans compter d'innombrables bustes et médaillons. Que de motifs d'admirer! Pourtant les premières œuvres de son esprit, les premiers rêves de son cœur sont encore les plus charmants, les plus frais, les plus doux, ceux qu'on n'oublie pas. C'est l'auteur de la *Jeanne d'Arc* et du monument d'Henri Regnault qu'aimera, que connaîtra surtout la postérité.

Il rêvait, en ces dernières années, de faire pour un curé de ses amis, en pleine campagne, sur la terre lorraine, un de ces naïfs chemins de croix de grandeur presque nature, où se sont complus les imagiers du moyen âge, un Adam Kraft à Nuremberg par exemple, ne reculant

ni devant la dépense ni devant la peine pour cette œuvre de pur don : car il n'était pas de ceux qui comptent avec l'art ni avec leur cœur ; il se livrait tout entier. La mort brusque et prématurée, qui l'a enlevé le 21 avril à l'affection de tous ceux qui l'ont connu, prive l'école française non seulement d'une de ses gloires, mais d'un des artistes qui faisaient le plus d'honneur à la profession. L'homme en lui valait l'œuvre, la surpasse et la domine même, autant que les qualités morales sont supérieures au talent, et le meilleur hommage qu'on pourrait lui rendre serait de graver sur sa tombe cette simple parole, à laquelle son grand nom, sa juste célébrité et une nombreuse suite de créations parfaites prêteraient une signification encore plus touchante : « Il fut doux et humble de cœur ».

PAUL LEPRIEUR.





CHARLES KEENE

LETTRE AU DIRECTEUR DE L'ARTISTE

Mon cher Monsieur Alboize,

Charles Keene, le dessinateur du *Punch*, est mort depuis plusieurs mois; je ne l'apprends que tout récemment. Voulez-vous publier dans *l'Artiste* un croquis à l'eau-forte que je fis d'après lui en 1871?

Keene est peu connu en France; permettez-moi de joindre quelques notes au croquis bien sommaire que je vous offre, notes, non pas biographiques, je ne sais rien de sa vie, mais d'appréciation sur son talent, considérable à mon sens. Tout d'abord voici dans quelle circonstance mon eau-forte fut faite.

J'étais resté à Paris pendant les deux sièges, la guerre, la commune : m'étendre sur le trouble, la surexcitation d'esprit où je me trouvais est inutile; à la fin de juin, Edouard Lièvre me demanda à Londres pour lui graver deux eaux-fortes destinées à l'ouvrage : *Works of art in collections of England*, alors en cours de publication; j'acceptai avec joie, c'était une sorte de délivrance. Mon ami Edwin Edwards, le graveur historien des vieilles auberges de l'Angleterre, mort en 1879, chez lequel j'habitais, me présenta à Keene. Celui-ci reve-

nait de l'exercice, la guerre à ce moment était dans toutes les préoccupations, et Keene était un *wolunteer* fervent; il me montra son fusil, des notes, des croquis qu'il trouvait le moyen de faire à travers les manœuvres; mais nos relations étaient forcément limitées. Keene ne parlait pas français, je ne comprenais pas l'anglais; néanmoins, aidé par Edwards, je pus lui exprimer la très vive sympathie que je ressentais pour son talent.

Le lendemain je fis mon eau-forte : à mon arrivée chez lui, Keene oua un air sur sa cornemuse qu'il appelait *bug pipe*, en souvenir des *Travailleurs de la mer,* puis tous deux nous nous mîmes à travailler, lui sur un bois, moi sur mon cuivre.

Par son allure d'esprit, par le choix du sujet qu'il traite, par la qualité de son art, Keene marche de pair avec Daumier, avec Gavarni; comme eux peintre de mœurs, il représente dans un esprit critique, à l'instant précis où il exécute son dessin, toutes les apparences physionomiques de ses contemporains. Je rapproche ces noms, d'importance égale, sans tenter aucune comparaison entre les œuvres de ces artistes; leur anologie me sert simplement à présenter l'Anglais à ceux de mes compatriotes qui ne le connaissent pas.

Collaborateur d'un journal satirique, Keene, comme ses illustres émules, est traité de « caricaturiste »; en effet, tous les trois ont souvent dessiné des charges, des grotesques, ils ont maintes fois systématiquement mis en évidence toutes nos laideurs, tous nos ridicules. Mais la tendance caricaturale d'une œuvre, l'outrance dans la recherche du grotesque, pas plus que la sentimentalité, la religiosité, le militarisme, etc., d'autres œuvres, n'impliquent par elles-mêmes aucune valeur d'art. Aucune valeur technique ne découle du sujet, le prétexte de l'œuvre, car il est indépendant de la matière essentielle des arts, le dessin. Pour ma part, je suis vivement choqué de ce nom de « caricaturiste », appliqué à des artistes dont le talent n'est entravé dans son expression par aucune cause d'ignorance professionnelle; il diminue celui auquel on l'applique, il est presque outrageant lorsqu'il désigne des artistes qu'on doit considérer comme des maîtres. Les fautes de proportions, le mauvais modelé, voilà la caricature.

Comme procédé d'émission, Keene s'est servi de la gravure sur bois, peut-être même est-ce grâce à lui dont le dessin était toujours

fait à la plume sur bois, que la gravure sur bois anglaise doit d'avoir conservé jusqu'ici sa physionomie naturelle et traditionnelle, l'aspect typographique; tandis que chez nous elle a versé dans une mollesse, une rondeur photographique, progrès à rebours, à mon sens.

Mais cette particularité est un détail; ce que je veux observer pour terminer cette lettre, est la diversité du talent de Keene malgré l'apparente uniformité de ses dessins, tous soumis, par l'exigence de leur publication dans le *Punch*, à un format identique.

Keene est un ornemaniste, il sait décorer la page d'un livre par des combinaisons de lignes et de masses tout à fait indépendantes de la copie de la nature, et cela sans imiter l'acanthe grecque, le rinceau du seizième siècle ni la rocaille du dix-huitième, que sans doute il connaissait parfaitement. En composant ses ornements, il n'abandonnait pas son dessin habituel, son écriture propre ; malheureusement, n'ayant pas sous les yeux la collection du *Punch* (1), je ne peux citer aucun exemple, je n'en peux parler que de souvenir.

Keene possède une autre qualité : il est paysagiste ; là encore dessinateur par excellence dans une spécialité dont il ne semble se servir que pour mettre des fonds aux compositions où se meuvent ses personnages, — la rue de Londres et sa crotte, les jardinets des maisons avoisinant la ville, les plages maritimes, les ports, les champs, les bois, les pays ravinés par des cours d'eau où des gentlemen très corrects pêchent le saumon avec des engins mécaniques compliqués, — dans tout endroit enfin où Keene représente ses compatriotes; du bout de sa plume, par quelques traits, quelques points, il indique des paysages pleins de brume ou de lumière, construits, pour dire un mot du métier, avec une concision, une maîtrise extrêmes. Le souci constant de la reproduction des effets de la nature est même surprenant de la part d'un artiste dont l'observation de la comédie physionomique humaine paraît la seule préoccupation.

A eux seuls, sans les figures si vivantes qui les peuplent, les paysages de Keene suffiraient pour établir la réputation d'autant de paysagistes que j'énumère plus haut de catégories de paysages.

(1) Afin de mettre sous les yeux des lecteurs de *l'Artiste* quelques spécimens du genre traité par Keene, nous avions demandé l'autorisation de reproduire ici certains dessins de cet artiste, publiés par le *Punch :* la direction du journal anglais n'a pas cru devoir nous donner cette autorisation.

Keene a gravé à l'eau-forte un petit nombre de planches; M. Beraldi, dans *les Graveurs du dix-neuvième siècle,* en cite vingt. Par la liberté, l'ampleur de leur dessin et de leur exécution, ces gravures doivent être classées parmi les eaux-fortes modernes de premier rang.

Keene était un modeste; je ne sais en quelle estime on le tient dans son pays, pour moi, il est un des principaux artistes de notre temps.

Agréez, cher Monsieur Alboize, l'expression de mes sentiments distingués.

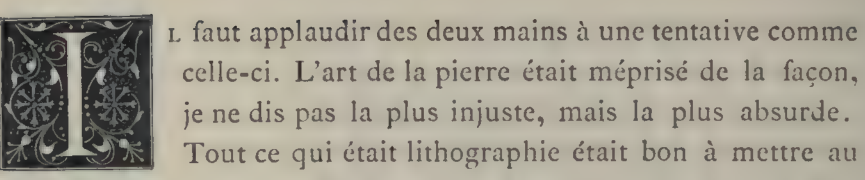
BRACQUEMOND.





L'EXPOSITION DE LA LITHOGRAPHIE

A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS



Il faut applaudir des deux mains à une tentative comme celle-ci. L'art de la pierre était méprisé de la façon, je ne dis pas la plus injuste, mais la plus absurde. Tout ce qui était lithographie était bon à mettre au carton de rebut, quel que fût le nom de l'auteur, quelle que pût être la réelle beauté de l'œuvre. Les amateurs auraient eu honte d'introduire une lithographie dans leur collection. Les marchands vous riaient au nez quand on entrait chez eux pour leur demander à voir des lithographies. Ils auraient cru faire tort à leur boutique d'en posséder. Eh bien! les voilà qui s'étalent sur les murs de l'école nationale des Beaux-Arts, ces pauvres feuilles à deux sous! On leur a remis à elles-mêmes le soin de leur cause, et elles la plaident au grand jour. Les artistes, les amateurs, le public sont juges non seulement de leur valeur propre, mais de celle du procédé même, de sa spontanéité, de sa souplesse, de ses ressources sans rivales aux deux extrémités de la gamme des tons, de sa variété inépuisable entre les mains des maîtres anciens ou nouveaux.

L'histoire de la lithographie présente ce caractère de se relier de la manière la plus intime à l'histoire générale de notre art français depuis la Restauration. Au début c'est un enthousiasme universel parmi les artistes. Il n'en est à peu près aucun qui ne prenne le crayon de Senefelder pour faire au moins quelques essais. Un peu plus tard cette ardeur se discipline, mais les œuvres importantes de la grande époque se forment tour à tour. Plus tard encore et jusqu'à

nos jours, les maîtres de la pointe et du pinceau ne touchent plus à la pierre que par accident ou par caprice, mais ils y touchent encore et laissent toujours quelques pièces belles ou curieuses. Telle est l'idée qu'a mise en lumière M. H. Beraldi, dans son excellente introduction au catalogue : telle aussi celle qui a présidé au choix des pièces à exposer.

Je parlerais contre ma pensée si je disais que ce choix a toujours été irréprochable. Dans l'œuvre de chaque maître on a souvent montré des pièces secondaires au lieu des pièces supérieures et décisives, ou bien on a exposé des épreuves de troisième qualité, qui jurent à côté des superbes choses dont elles sont avoisinées. A certains maîtres comme à Raffet on a donné une place exagérée, mettant sous verre le bon et le médiocre, en tout soixante-quinze pièces (1). A d'autres on n'a vraiment pas fait la place assez grande, par exemple à Daumier, à Charlet, dont l'importance ne ressort plus aux yeux comme elle le devrait, à Traviès représenté par une seule pièce (2). Mais n'importe : nul en ce monde ne prétend à la perfection, et ceux-là seuls qui ne font rien sont assurés de n'être jamais convaincus d'erreur. Or, s'il est vrai que les organisateurs de l'exposition de lithographie auraient pu mieux faire, ils ont encore fait très bien : l'impression d'ensemble est ce qu'elle doit être, et l'enseignement qui devait en résulter se trouve donné.

Si j'écrivais pour d'autres lecteurs que ceux de l'*Artiste*, je n'aurais plus sans doute à faire autre chose que de suivre un à un les panneaux des salles, donnant aux grands noms, dans ce compte rendu, la même place, ou peu s'en faut, qu'ils occupent sur les murs de l'exposition. Mais qu'apprendrais-je ici à personne en m'étendant sur les Géricault et les Bonington, sur les Delacroix et les Decamps, sur les Charlet, les Eug. Isabey, les P. Huet, les Daumier, les Gavarni,

(1) Au nombre desquelles on n'a fait entrer ni une caricature, ni un titre de romance, ni un sujet de genre proprement dit, comme *la Leçon de danse*, ni parmi tant de sujets militaires, " *Serrez les rangs* ", ce chef-d'œuvre.

(2) Plusieurs artistes intéressants ne sont même pas du tout représentés. Je ne citerai que Gaillot, Hippolyte Lecomte, Volmar, Mme Haudebourg-Lescot, Calame, Bertall, Hédouin, Leleux, Legros, Grasset ; Corot était absent aussi au début de l'exposition : on a dignement réparé, depuis, cette omission inexplicable.

les Achille Deveria, les Gigoux? Ces hommes-là sont les généraux, leurs triomphes sont dans toutes les mémoires, et leurs ouvrages auront naturellement attiré tous les yeux. Je trouve plus intéressant de faire autre chose : je vais essayer de montrer, avec les éléments qui sont ici, qu'au-dessous de ces chefs illustres il y eut réellement une armée, et que parmi les simples soldats, les volontaires, les combattants d'une heure ou d'un instant, il n'est pas difficile encore de trouver des noms que l'oubli recouvre injustement. Nous n'aurons pas à les aller chercher bien loin. Tout de suite à gauche en entrant, voici Hersent et ses *Baigneuses*, en épreuve à fleur de pierre. Hersent, quoiqu'il ait, de son temps, occupé dans l'art officiel une belle place et ne soit mort qu'en 1860, est aujourd'hui bien peu connu. Il ne figure même pas au catalogue du Louvre. On se prendra peut-être à le regretter en présence de cette page charmante et d'une parfaite élégance. On a beaucoup admiré au Salon d'une de ces dernières années une *Diane surprise* où le dessin n'était ni plus pur ni plus classique au meilleur sens du mot. Pierre Guérin n'a pas été aussi heureux dans ses lithographies. Il s'y montre tellement allégorique et amphigourique, au goût de son temps, que le nôtre ne peut se tenir d'une douce gaîté en présence de pareilles imaginations. Mais par ce côté même elles ont encore leur intérêt, sans parler du réel talent avec lequel elles sont dessinées. *Le paresseux* donne une idée bien exacte de leur mérite et de leur singularité. Il faut prendre un tout autre ton pour parler des lithographies de J.-B. Isabey. J'espère bien donner un jour, ici même, le travail que je prépare sur elles depuis longtemps. Comment néanmoins ne pas faire remarquer en passant les deux petites pièces appartenant à M. Al. Rouart : *le Duo* et *l'Invitation au bal masqué du mardi-gras 1819*, sont de vraies perles, aussi pures qu'elles sont rares.

On fait assez volontiers bon marché des collaborateurs de Taylor. J'ai ouï dire que souvent des marchands avaient acheté des volumes du *Voyage pittoresque* pour en retirer les Bonington, et, leur vandalisme accompli, jeté le reste aux vieux papiers. Il faudrait pourtant se montrer un peu moins sévère ou plus juste. Fragonard, de tous le plus décrié, a gaspillé parfois bien du talent. Atthalin suit Bonington d'assez près dans cette *Grande maison aux Andelys* qu'a exposée M. Gigoux : elle a pu surprendre plus d'un visiteur. Dauzats n'est

point un lithographe méprisable, et souvent Raffet n'a pas mieux fait que lui. Quant à J. D. Harding, tout le monde reconnaît ses exquises qualités. Il atteint même une note toute personnelle quand il emploie ce procédé de lavis que nous voyons reprendre aujourd'hui par M. Lunois. On en peut voir un exemple dans l'*Intérieur d'église*, pièce délicieuse de coloris, et de lumière.

Tout à côté, très haut, mais elle n'y perd peut-être pas, on a suspendu de Saint-Èvre *Une scène de Quentin Durward*. Saint-Èvre, ancien officier d'artillerie de l'Empire, romantique de la première heure et peintre célèbre pendant un jour avec son *Job* (Salon de 1824), ne brille pas précisément par le dessin ; les trois quarts de ses lithographies ne sont guère bonnes, mais quelques-unes font comprendre l'engouement qu'il inspirait à ses contemporains. Le *Quentin Durward* a bien ses qualités ordinaires d'entrain, de couleur, d'imprévu, mais il n'est point exécuté au procédé dont Saint-Evre aimait à se servir, en étant, je crois, l'inventeur : une sorte de manière noire susceptible d'assez beaux effets, mais trop souvent molle et boueuse. Une seule, mais une fort jolie pièce de Thomas rappelle cet artiste mort jeune, dont personne aujourd'hui ne sait plus le nom. Thomas a fait d'innombrables lithographies, quoiqu'on ne les rencontre plus guère, je ne sais pourquoi. On en retrouverait plus d'une dans les premières années de l'*Artiste*. Cependant l'œuvre vraiment intéressante par laquelle il devrait survivre, c'est son album ayant pour titre : *Un an à Rome*. L'*Inondation de la place Navone* en fait partie ; seulement il est regrettable que l'épreuve exposée soit en noir. Ces lithographies, comme celles de Lamy ou de H. Monnier, étaient destinées à recevoir un coloriage : ainsi complétées, elles prennent une transparence et un relief inattendus. Elles ont encore un autre mérite, celui d'une vérité que je crois sans égale dans toute la série des portraits de la Ville Éternelle. Elles ne se contentent pas de reproduire les monuments de Rome dans leur milieu et dans leur air, qui n'est celui d'aucune autre cité ; elles nous en montrent les habitants à cette date précise de 1823, avec leurs costumes, leur tournure, leurs mœurs, leurs fêtes, leurs plaisirs, leur vie tout entière. Stendhal n'est pas plus observateur, et n'ayant pas l'œil aussi simple, il a bien moins de charme.

On écrirait la moitié d'un livre dans l'ordre d'idées que je viens

d'indiquer : je m'arrête, et signale seulement aux amateurs, avant d'en finir avec la partie rétrospective de l'exposition, quelques raretés curieuses, œuvres d'artistes aussi connus que leurs lithographies le sont peu.

Les *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche sont dignes d'attention surtout comme variante de la fameuse composition du même nom. L'*Apôtre Jean Journet* de Courbet, titre de complainte, et même *le Semeur* de Millet ne sont pas non plus des choses bien extraordinaires. Sans doute un maître est toujours un maître, et quoi qu'il touche il y met sa marque. Ce n'est pas à dire qu'en certains essais, comme ceux-ci, il ne faille pas la chercher un peu pour la reconnaître. Tout autre est le portrait de M. Parguez par Henriquel-Dupont : la pièce est de la plus fière tenue dans son extrême simplicité, et rien n'y manque pour la faire désirer des collectionneurs; elle est très belle, elle est à peu près introuvable, et elle reproduit les traits du premier des grands amateurs de lithographies.

Quant à deux au moins des trois compositions de Th. Chasseriau, je ne vois qu'une façon d'en parler : elles sont admirables. L'adoration de la beauté n'a jamais trouvé d'expression plus passionnée que dans l'*Apollon et Daphné*. Les eaux-fortes de la suite d'*Othello* ne sont pas supérieures à la scène empruntée au même drame.

Une heureuse idée que l'on a eue, ç'a été de mêler les modernes aux anciens, ou plutôt de les faire se rejoindre sans établir entre eux aucune barrière artificielle. Les comparaisons se font ainsi d'elles-mêmes; dès le premier coup d'œil il devient sensible que tous ne font qu'une même famille. Je n'ai pas besoin de dire qu'en cette seconde partie de l'exposition je ne puis user du même parti pris que dans la première, et systématiquement passer sous silence les noms principaux pour m'en tenir aux moins connus. Personne alors n'y trouverait plus son compte, ni les exposants, ni le lecteur, ni moi surtout, trop heureux de saisir l'occasion et d'exprimer à l'égard de plus d'un l'estime ou l'admiration que je leur réserve depuis longtemps.

Rops, dont l'œuvre sur pierre est si considérable et si peu connu, n'a que trois pièces, mais bien choisies. Il n'y a qu'un cri d'admiration parmi les artistes en présence de *la Peine de mort*. Par l'idée comme par l'exécution, c'est une merveille. L'*Enterrement au pays*

wallon est aussi fort beau; on peut le comparer avec l'*Enterrement à Ornans*, et le rapprochement ne laisse pas d'être curieux. Mais Rops est à la fois plus brutal encore et plus raffiné. L'air qui circule derrière les personnages étonne : c'est bien à de telles rencontres que se reconnaissent les maîtres. Presque à côté, pour le contraste, voici les toutes claires et toutes légères compositions de John-Lewis Brown. Il n'est plus là malheureusement pour voir la note charmante qu'elles mettent entre leurs voisines, et jouir de son succès. On a trouvé bien des fois dans des expositions ces mêmes pièces du peintre regretté; jamais, à ma connaissance, elle n'avaient été disposées aussi agréablement pour le plaisir des yeux : leur élégance est exquise, et faites de rien pour la plupart, elles sont des choses achevées. Je n'insiste pas sur l'intérêt qu'elles présentent au point de vue des procédés; personne n'était plus hardi que J.-L. Brown à chercher loin des chemins battus; personne plus heureux à résoudre, sans en avoir l'air, les impossibles problèmes. Le *Trompette de dragons* en couleur et l'*Éventail* en font foi. On y croirait distinguer les touches de pastel.

J'ai peu de chose à dire de Chaplin qu'on aurait pu représenter mieux; peu de chose de Detaille qui devrait bien, suivant le vœu de M. Beraldi, se remettre à la pierre et nous donner des essais plus significatifs; peu de chose même de Bracquemond, si curieux que soit son grand *Paysage*. Mais Whistler a tous les droits de nous arrêter avec ses *Croquis* qu'on a précisément alignés sur la cimaise, au-dessous des Rops. On y retrouve, sous une forme nouvelle et peut-être encore plus simple, toutes les qualités caractéristiques de ses eaux-fortes. Sa fantaisie, ses partis pris, son adresse merveilleuse à tout obtenir des moyens les plus inattendus. L'*Effet de brume* est, à cet égard, extraordinaire.

Un coup d'œil, avant de quitter le premier étage, à la jolie tête de femme de Miss Cassatt, et descendons vite au rez-de-chaussée où nous attendent Sirouy, Chauvel, Chéret, Fantin, Willette, Lunois, sans parler de M. Raffaëlli avec son énorme tête de *Paysan des environs de Paris*.

L'exposition de M. Sirouy a quelque chose de décousu dans le placement des pièces comme dans leur choix: Rosa Bonheur, Decamps, Prud'hon trouvent pourtant en lui un interprète habile. Aubry-Lecomte eût signé sans regret son petit *Portrait de Mlle Mayer*, ou sa

grande page de *Vénus et Adonis*. Pourquoi M. A. Robaut s'est-il éloigné systématiquement des expositions annuelles? En un genre à part et qu'il avait fait sien, il obtenaient des résultats surprenants. Ses fac-similés de dessins modernes ont la fidélité des procédés photographiques avec l'intelligence et l'art en plus. Ses *Causeurs* ont reçu de Meissonier lui-même, l'homme exact par excellence, leur brevet d'exactitude. Sa *Leçon de couture* d'après Millet et son *Portrait d'Alex. Dumas fils* d'après J. Jacquemart ne sont ni moins réussis ni moins précieux (1). Les cinq cadres de M. Chauvel sont harmonieusement disposés pour faire ressortir la souplesse sans rivale de son talent : au milieu, la *Chaumière en Normandie* d'après E. Isabey, une des pages les plus brillantes qui soient, au point de vue de l'exécution; à droite et à gauche, des reproductions de Corot et de Fromentin, de Meryon et de Diaz, tous les tons de la palette et toutes les nuances de l'inspiration, rendus par le maître lithographe avec un égal bonheur.

L'exposition de Chéret, pour occuper un bout de panneau, est aussi d'un arrangement plein de goût. Au milieu, j'aurais aimé seulement à retrouver une de ses affiches en couleur : le *Théatrophone* ou le *Jardin de Paris* ou quelque autre; puis, au-dessous et sur les côtés, ce qu'on a mis de son œuvre effectivement : des titres de musique, des décorations de frontispices, des couvertures de livres, des diplômes, des « faire-part », des menus, car tout est bon à cet homme étonnant pour servir de prétexte à ses inventions. Qu'il s'agisse de remplir de couleur et de tapage une double feuille colombier, ou simplement de perler une vignette de quelques centimètres carrés, sa fantaisie est aussi prête, sa main aussi souple, sa réussite aussi assurée : l'esprit, la grâce et le charme voluptueux sont à ses ordres; il est le magicien des féeries idéales.

Je serai bref sur Fantin, pour cette fois. La sympathie que m'inspirent ses œuvres, m'aurait fait souhaiter pour elles un meilleur et plus visible endroit; on l'a confiné dans un petit coin, et ses cadres,

(1) On ne confondra pas parmi les fac-similés de M. A. Robaut un petit portrait original de Félix Robaut se lithographiant lui-même. Le père avait pourtant déjà les qualités caractéristiques du fils : l'adresse extrême à reproduire, et l'ingéniosité du faire; les trois ou quatre cents portraits qu'il a laissés passaient pour être frappants de ressemblance.

tous grands, y forment un entassement confus. C'étaient pourtant de belles choses à faire voir au public, que les *Baigneuses* et *Musique et Poésie*, et la *Symphonie fantastique* surtout. Je ne crois pas que M. Lunois se plaigne de la place qu'on lui a faite, et ce n'est pas moi non plus qui m'en plaindrai ; toutes ses plus belles pièces sont là, placées bien à leur jour et se faisant valoir les unes les autres par des voisinages à propos ménagés. Je ne reviens pas sur la *Hollandaise de Volendam*, qui reste encore sa planche la plus complète. J'en ai parlé suivant ma pensée, l'année dernière, à propos du Salon. *La Belle Tulipe*, où il reprend à peu près le même sujet, en y introduisant deux Hollandaises au lieu d'une, est très remarquable assurément, mais ne la fait pas oublier. *La Fileuse arabe,* moins importante, est aussi moins achevée. *Convalescence* pourrait seule entrer en rivalité ; certaines qualités d'inspiration en sont exquises; on y respire cette paix si douce qui succède aux luttes de la maladie. La jeune femme laisse sa pensée flotter et ses yeux se clore; la lampe dormir sa clarté sous la dentelle de l'abat-jour ; cependant au dehors la nuit est tombée et ses ombres unies, au loin répandues, s'aperçoivent à travers les vitres. Quant à la toute charmante pièce qui accompagne ces lignes, elle ne figure pas à l'exposition, étant faite d'hier exprès pour *l'Artiste*. Je me suis laissé conter que c'est presque un portrait et que le curé de Volendam, s'il était un de nos lecteurs, y reconnaîtrait sa servante, en même temps que l'horizon de son presbytère, *Au bord du Zuyderzée.*

Finissons par Willette, qui est aussi le dernier venu dans le camp de la lithographie. Tout ce qu'il fait n'est pas bien, mais quand il fait bien, on doit reconnaître que nul n'est plus aimable. Est-ce aller trop loin que de qualifier d'excellente son affiche de *l'Enfant prodigue ?* Je me souviens toujours de ce qui m'arriva quand les marchands de musique commencèrent à la coller derrière leurs vitres : chaque fois que je la rencontrais, elle m'arrêtait malgré moi. Je la possède maintenant, et l'ai revue à loisir ; et le charme ne s'est pas rompu. Pourtant, je comprends qu'on lui préfère la petite composition qui porte en bas cette légende mélancolique : « *Dis-moi*, *mon Pierrot*, *quand tu seras failli*, *tu m'aimeras encore ?* » moins importante, elle est à peu près sans points faibles, et la figure de Pierrot y est si jolie !

Nos lithographes vont, dit-on, se réunir pour fonder une société nouvelle, ayant pour objet de remettre en honneur l'art de la pierre, et pour résultat une publication commune et périodique. On ne saurait trop les en féliciter. Les associations ont des inconvénients, les meilleures choses n'en sont point exemptes. Cependant, il est certain que, pour lutter, il faut se mettre ensemble, et que, pour avoir une action sur le public, il est indispensable d'être au moins une poignée de gens résolus. Le moment paraît, d'ailleurs, particulièrement bien choisi pour l'effort qu'on va tenter. Parmi les artistes, comme parmi les amateurs, un renouveau de la lithographie est dans l'air : on le pressent et on l'attend. Les éléments ne manqueront pas à la société qui va se fonder ; les maîtres actuels lui sont déjà presque tous acquis ; nombre de peintres qui n'ont pas encore touché la pierre ont le désir de s'y essayer et promettent leur concours. La direction des esprits est excellente ; on s'attache de préférence à l'estampe originale, la seule à laquelle ne nuiront jamais aucuns perfectionnements de la gravure photographique. On révère les anciens et l'on s'inspire d'eux, mais sans les imiter. On ne force point le procédé, on ne cherche pas à lui faire donner des effets qu'il ne comporte point; on le renouvelle, au contraire, par une continuelle et discrète exploration de ses ressources propres, comme aussi l'on prend soin de renouveler les sujets traités, par l'observation de la vie telle qu'elle nous entoure. L'éternel reproche adressé à la lithographie, c'était de nous ramener au temps des Gavarni et des Deveria, aux planches de la *Caricature* et aux romances : Chéret, Lunois, Willette sont là maintenant pour opposer leur démenti, et ce sont ceux qui les ignorent, qui retardent sur leur temps. Enfin, tout le monde possède la foi dans l'avenir, c'est à dire la première de toutes les forces, puisque, suivant le mot de l'Évangile, « la foi soulève les montagnes ».

GERMAIN HEDIARD.





LA RESTAURATION DE L' « APADANA »

DE SUSE, AU MUSÉE DU LOUVRE



N ces derniers temps, une seconde salle contenant les antiquités susiennes, rapportées par M. Dieulafoy, a été ouverte au public dans le musée du Louvre. Dans cette nouvelle salle figure une curieuse restitution en relief, exécutée par le savant explorateur lui-même, du palais d'Artaxerxès Mnémon. M. Dieulafoy a bien voulu communiquer à *l'Artiste* une description de ce monument, empruntée à l'ouvrage qu'il va publier prochainement à la librairie Hachette sur l'*Acropole de Suse*. Nous publions ci-après ce fragment, avec le courtois assentiment des éditeurs.

Lors de mon retour en France, après la première campagne, je pensais que l'apadâna de Suse, en tout semblable aux édifices persépolitains, était enveloppé de murs sur les quatre faces. Puis, quand je dus m'occuper de sa restauration, je fus frappé par les faits suivants :

1° Découverte d'un carrellement indiscontinu sur l'emplacement hypothétique de la façade;

2° Orientation de la façade;

3° Inversion complète de l'entrée. A Persépolis les salles royales des différents palais s'ouvrent sous le portique central, tandis qu'à Suse, comme le montrent jusques à l'évidence la situation de l'escalier, des pylones et la position de l'épigraphe trilingue gravée sur les quatre colonnes centrales de la travée nord, la baie principale n'était pas précédée de portique.

4° Désignation de la salle susienne par un mot perse spécial *apa-*

dâna (1) qui n'apparaît jamais dans les inscriptions de Persépolis, mais qu'on retrouve à Ecbatane. En même temps que je m'occupais de la restauration de l'*apadâna* susien, je mettais la dernière main à mes travaux sur l'architecture parthe et sassanide. Dans chaque palais que j'étudiais se dessinait une immense salle sans auvent ni portique, éventrée sur une de ses faces et spécialement destinée aux audiences royales. Je relisais les vieux auteurs arabes et persans; poètes et historiens parlaient des draperies qui fermaient la baie centrale du Tagèkèsra de Ctésiphon. Aux jours d'audiences solennelles les rideaux glissaient sur leurs supports, laissant apparaître dans sa gloire le roi de rois, le maître de l'univers. Je me rappelai que les premières mosquées, construites par des architectes perses et sous les influences des idées perses, se composaient d'une salle hypostyle où le mihrab et le member tenaient la place du trône et que cette salle était entièrement ouverte sur une cour entourée d'arcatures; je me souvenais des palais persans qui gravitent autour de la grande salle d'audience, le *talar*, exacte copie des sanctuaires musulmans; je songeais aux salles d'apparat des palais parthes et sassanides du sud.

Pourquoi l'apadâna d'Artaxerxès n'aurait-il pas été construit sur un

(1) MM. Perrot et Chippiez me reprochent de me servir du mot *apadâna*. D'après eux, ce mot s'applique à tous les édifices perses et n'a pas d'acception spéciale. Comment se fait-il en ce cas qu'il n'apparaisse jamais sur les palais de Persépolis, dont les inscriptions fourmillent pourtant de termes architectoniques? La réponse s'impose : le mot d'*apadâna* ne se retrouve pas à Persépolis, parce qu'il n'existe pas à Persépolis de salles d'apparat ouvertes, comme les modernes *talars*, sur une de leurs faces. Le mot *apadâna* exactement reproduit dans la version assyrienne et susiano-médique (ce qui n'eût pas eu lieu, s'il se fût agi d'un terme général), le mot *apadâna* dont la Bible nous a conservé la forme avec le sens de tabernacle et qui est resté en arménien sous la forme *aparan* avec le sens de palais, ne se retrouve pas seulement à Suse. On le lit encore sur une inscription détachée d'une base de colonne découverte à Ecbatane. La photographie de ces fragments m'a été communiquée par M. James Darmesteter. Le texte est très mutilé. Sauf la partie relative à l'incendie du palais de Suse, il semble une copie à peu près intégrale de l'inscription gravée sur les colonnes élamites. Les fragments remontent à l'époque d'Artaxerxès Mnémon. Les parties entre crochets sont restituées : « Il a dit Artaxerxès roi grand, roi [des rois, roi des pays], roi de cette terre; fils de Darius roi, [Darius] fils [d'Artaxerxès] roi, Artaxerxès [fils de Xerxès roi], Xerxès fils de Darius roi [Darius fils d'Hystaspe] l'Achéménide; cet apadâna..... qu'Anahita et Mitra......»

modèle très antique, reproduit dans le palais de Hatra, de Ctésiphon. de Machita, de Rabbat-Ammon, dans les premiers sanctuaires de l'Islam et jusque dans les palais modernes des chahs. Ce type, excellent l'été dans les pays frais et ventilés comme la Haute-Médie, l'hiver dans les plaines très chaudes, n'aurait pas aussi bien convenu aux plateaux persépolitains tour à tour torrides et glacials. Suse, au point de vue climatérique, est placée dans la même situation que les villes sassanides ou parthes susmentionnées, Suse ne recevait la cour que l'hiver et le printemps, la façade de l'apadâna était orientée au plein sud. Quant à la manœuvre des draperies qui fermaient les entrecolonnements, elle ne présentait pas de difficultés puisque le rideau placé devant la baie de Ctésiphon excédait 700 mètres carrés, tandis que les travaux de l'édifice élamite n'atteignaient pas au quart de cette superficie.

J'en vins donc à me demander s'il ne fallait pas, comme m'y invitaient formellement la continuité du dallage, la disposition des avenues et des abords, et de nombreux édifices tant anciens que modernes, laisser toute béante la façade sud. Depuis que la construction du modèle en relief m'a permis d'embrasser dans son ensemble la salle du trône d'Artaxerxès Mnémon, j'ai acquis la certitude que j'avais eu raison de me confier aveuglément aux indications fournies par les fouilles (1).

J'ai parlé des rideaux mobiles suspendus devant les entrecolonnements. On ne peut douter de l'existence de ces immenses draperies, mais on ignore comment elles étaient divisées et manœuvrées. Une mosaïque reproduite par M. Müntz (2) fournit peut-être la solution du problème. Il s'agit du portique hypostile d'un palais de style byzantin construit à Ravenne pour Théodoric, le grand roi des Goths. A Suse régnait sans doute un haut lambrequin supporté par des anneaux et des poulies fixées sur la face intérieure de la sablière. Il suffisait de tirer sur des câbles pour brasser le lambrequin et le cacher derrière l'entablement. Au-dessous du lambrequin tombaient deux

(1) M. Perrot qui n'a pas craint de restituer la salle du trône de Xerxès sans aucun mur, me reproche d'avoir supprimé la façade de l'apadâna. Il répond lui-même à son objection en donnant dans son ouvrage un *talar* qu'il représente comme un type caractéristique des palais iraniens (*Hist. de l'Art.* p. 656).

(2) Müntz, *La tapisserie*, p. 73.

portières, mobiles sur une tringle métallique. Les portières se mouvaient au milieu de la travée, se rabattaient derrière les fûts, se développaient en guise de tente devant les colonnes. Le souverain, selon son caprice, pouvait ouvrir ou fermer entièrement la grande salle du palais ou choisir telle disposition intermédiaire. Le lambrequin se terminait sans doute au niveau inférieur du chapiteau, les rideaux correspondaient à la hauteur de la base et du fût.

A l'intérieur se dressent 36 colonnes de marbre gris. Leur hauteur est de 60 pieds. La taille des parements est habile, vigoureuse, ferme, presque martelée, les détails sont finement rendus. Les surfaces sont amenées presque au poli sauf, pour les taureaux, les poils qui paraissent relevés au ciseau et se détachent ainsi sur la masse. Je puis donner la preuve que les yeux et les sabots étaient dorés et que les cornes et les oreilles étaient de bronze. Des traces de *mixion* rouge, très apparentes près d'un larmier, la couleur jaune des sabots reproduite sur les briques émaillées, la forme et les dimensions très réduites des mortaises creusées sur l'emplacement des cornes et des oreilles ainsi que le canal de la clavette qui traversait les tenons, ne laissent pas de doute à ce sujet.

On rapprochera ces renseignements directs d'un fargard de l'Avesta où il est expressément dit que le taureau sacré avait des yeux, des oreilles, des cornes et des sabots d'or. J'ai lieu de croire que les colliers des bêtes et certains ornements du chapiteau, notamment du chapiteau intérieur, étaient dorés, mais je n'en puis fournir la preuve.

Les colonnes extérieures hautes de 55 pieds seulement reposent sur un campanile et ne comportent pas de chapiteau entre le taureau et le fût cannelé. Dans les deux ordres, les 24 cannelures sont à joints vifs, sans listels, et tracées en arc de cercle. Le fût est conique, sans galbe apparent.

Les murs reconstitués sur trois faces de la salle du trône, ainsi qu'il a été expliqué, étaient bâtis en briques de terre crue. A l'intérieur de la salle ils étaient revêtus de stuc rouge; sous les portiques, de stuc gris; à l'extérieur, de moellons de faïence rose pâle ou gris. Je crois être certain que les angles et les têtes des murs étaient renforcés par des pilastres ou des contreforts analogues à ceux qui décorent les palais de Méchbed-Mourgab, de Persépolis et de Ctésiphon, et qu'une mosaïque à deux tons gris et rose tapissait les murailles. Quant aux grandes rainures verticales tracées sur les parements en imitation des

canaux qui séparent les pelotons d'archers, et qui se retrouvent sur les palais du Fars et, dans les temps plus antiques, sur les édifices de la Chaldée et de la Syrie, elles sont hypothétiques.

A mon avis les murs comme les pylones étaient terminés par une frise de faïence. Elle simulait l'étage casematé des tours défensives et reposait sur un encorbellement ainsi qu'en témoignent des briques bleues émaillées sur deux faces. J'invoque moins, en faveur de cette restauration de la crête des murailles, les briques émaillées découvertes au milieu des ruines du palais, car les fragments des litres fleuronnées ou des lions pouvaient provenir des pylones, que la concordance exacte de l'entablement des portiques et de la salle avec la frise des lions. Le hasard reste étranger à de pareilles combinaisons.

La charpente était taillée dans les cèdres du Liban. J'en ai découvert de nombreux fragments dans les ruines. La tonalité rose des cèdres, très douce au contact des faïences bleues, le heurt désagréable de la peinture et de l'émail, le respect des Persans pour la coloration naturelle des matériaux et leur répulsion naturelle pour les dissimulations architecturales, la rareté excessive des bois qui élevait le cèdre et le cyprès au rang des matériaux précieux me font penser que l'entablement passé à l'huile ou à la cire bouillante ne recevait aucune peinture. J'estime néanmoins que les arêtes étaient garnies de cornières métalliques (1) et les parements incrustés de nacre, d'ivoire, d'or ou d'argent. Les mêmes raisons, l'absence absolue de peinture sur les fragments enfouis profondément, le poli parfait des surfaces me font également supposer que les marbres étaient nus ou couverts ainsi que les bois d'un simple enduit protecteur.

Le carrelage du palais et des avenues dont on a retrouvé quelques fragments gris et blancs était composé de dalles de marbre carrées. Si l'on en croit les descriptions du livre d'Esther, et je suis pour ma part très disposé à leur accorder créance, des marbres rouges et bleus se mêlaient dans des combinaisons très simples aux marbres gris et blancs.

(1) Quelque soin que l'on prît de ménager les arêtes, elles risquaient de s'épaufrer. Il était également nécessaire de réunir d'une manière invariable les diverses poutres qui composaient l'entablement. Aussi bien, je ne serais pas surpris que les poutres de rive aient été comprises entre des armatures et réunies entre elles par des boulons de cuivre doré qui servaient à maintenir leur intime union, et participaient à la décoration générale.

Au-dessus du matelas de pisé constitutif de la terrasse régnait une toiture posée à bain de mortier. Les tuiles émaillées en rouge ont deux pieds de long sur un pied et demi de large. Elles s'emboîtent par leurs extrémités et se placent au contact sur leurs rives relevées en rebord de cuvette. Un couvre-joint cylindrique complète l'étanchéité de la toiture. Comme toutes les terrasses persanes, la couverture de l'apadâna devait affecter la forme d'une pyramide à quatre faces très surbaissée. Les eaux étaient conduites dans des chéneaux de poterie. La saillie du chéneau, très apparente sur les façades rupestres des tombeaux, était habillée d'une feuille de cuivre dorée à l'extérieur. Ce renseignement fourni par Diodore (1) me paraît exact et je l'ai utilisé dans la restauration de la salle du trône.

Des arbres et des fleurs groupés dans ces paradis si chers aux Perses de l'antiquité précédaient l'apadâna; des tapis merveilleux, des tentures peintes à l'aiguille couvraient en partie le sol et les lambris des murailles; des vases, des coupes d'or, des statues rapportées de la Hellade ou sculptées à Suse par des artistes grecs à la solde des grands rois, un dais merveilleux dont les bas-reliefs de Persépolis ont conservé le dessin, peuplaient l'immensité de la salle.

Les fouilles ont permis de restaurer la majeure partie des enceintes et la salle du trône. L'escalier de l'apadâna, les pylones qui lui font suite sont reconnus dans leurs grandes lignes, la situation du donjon, de la citadelle, des portes principales et du pont a été relevée et signalée. On sait encore qu'il existait un large fossé autour de la salle du trône et qu'une porte fortifiée dont on a mis à nu les fondations, s'ouvrait à l'est de l'apadâna entre cet édifice et ses pylones. De la pente très douce du fossé et de son développement, j'ai conclu à l'existence d'une voie d'accès pour les chars; de la situation de la porte fortifiée, à celle d'un ouvrage qui mettait en communication, à travers le dédale des enceintes, avec la salle du trône, les palais du roi et des reines.

Les tranchées creusées dans le tumulus oriental ont appris, en outre, que toute la partie nord dudit tumulus était couverte d'habitations, que les constructions sud enveloppaient une cour centrale très apparente sur les plans, qu'une vaste salle occupait la face méridio-

(1) Diodore de Sicile, l. XV, § 20.

nale de la cour centrale, et qu'un second escalier semblable à l'escalier de l'apadâna, s'élevait de la place d'armes jusqu'aux palais. Deux murailles comprenant entre elles une rue étroite, divisaient les quartiers nord et sud du tumulus oriental. Cette rue débouchait sur la grande porte de l'est.

Ces renseignements sommaires sont heureusement complétés dans leur partie descriptive par un texte : je veux parler du livre d'Esther, écrit, selon un grand nombre d'hébraïsants, à l'époque des Maccabées et que je considère à bon droit comme l'œuvre d'un juif élamite, d'un juif ayant vu et parcouru les palais qu'il décrit.

On peut reconstituer à l'aide de dessins et de reliefs le corps inanimé des palais où défilèrent émerveillés les ambassadeurs de tous les États de la Hellade, mais il faut renoncer à les faire revivre, ces splendeurs à jamais évanouies; elles perdraient à quitter le domaine nuageux de l'imagination.

L'étude de la fortification de l'acropole susienne et des palais voutés du Fars m'avaient montré l'importance des combinaisons rythmées dans les constructions perses de tout ordre. On devait s'attendre à découvrir sous le palais le même réseau de lignes géométriques. Il se décèle en effet avec une netteté qui emporte l'évidence.

Les Chaldéens attribuaient une importance majeure aux rapports où entraient les chiffres 2, 5, 6 et 7. Les Perses firent à Suse un fréquent usage des mêmes combinaisons métriques : 6 est le nombre des colonnes d'une même travée, 7 celui des entrecolonnements. On retrouve le chiffre 7 dans la longueur, mesurée en pieds, des lions passants ; les facteurs 6 et 5, dans l'élévation des colonnes intérieures ; le nombre 5, dans le rapport de la hauteur des mêmes colonnes à la demi-largeur des travées. Leur base a 5 pieds ou 3 coudées de hauteur, leur fût $5 \times 6 = 30$ pieds ou $3 \times 6 = 18$ coudées, comme d'ailleurs la somme des hauteurs du chapiteau et de la base ; la base équivaut à 1 douzième de la hauteur totale de la colonne ; le fût, à 6 douzièmes ; la base et le fût, à 7 douzièmes ; l'ensemble du chapiteau, à 5 douzièmes. Le prolongement des côtés du trapèze capable du chapeau bicéphale rencontre l'axe des colonnes à 10 coudées au-dessus du sol s'il s'agit de l'ordre extérieur. L'ordre intérieur dépasse l'ordre extérieur de 3 coudées ou 5 pieds.

Les baies eussent révélé sans doute le même esprit rythmique s'il eût été possible de les restaurer avec certitude. Le fragment découvert est malheureusement trop peu important. Je l'ai néanmoins utilisé et, en m'aidant des portes du palais aux cent colonnes, en m'assujettissant à faire régner les grandes lignes des baies cotées en coudées avec les assises d'une maçonnerie, où chaque brique mesure un pied, j'ai reconstitué les ouvertures et les niches. Les conditions à remplir sont si multiples que je me suis certainement approché de la vérité, mais je ne puis donner aucun autre argument à l'appui de ma restitution.

La restauration en plan et en élévation donne lieu à de nouvelles observations métrologiques. L'ouverture de la grande salle, mesurée entre les pilastres atteint 180 pieds (108 coudées), la largeur des ailes, 60 pieds (36 coudées) ; la longueur totale, 300 pieds (180 coudées) ; la hauteur, le quart de la largeur soit 75 pieds (45 coudées). La crête de la corniche de la salle règne à 70 pieds (42 coudées), c'est-à-dire que la hauteur totale de la salle et de son entablement correspond à la base d'un triangle équilatéral construit sur la colonne comme hauteur. Si de la salle on passe au portique, on constate que la largeur hors œuvre est de 200 pieds (120 coudées), et que la hauteur, entablement compris, est de 63 pieds et demi (127 assises). Cette dimension correspond aussi à la base d'un triangle équilatéral ayant la colonne extérieure comme hauteur. La mesure exprimée en pieds de la hauteur de la même colonne, soit 55, est encore le chiffre entier le plus voisin de l'expression arithmétique de la base d'un triangle équilatéral, dont 48 pieds, c'est-à-dire un double entre-colonnement ou la profondeur du portique, seraient la hauteur.

De pareils faits sont d'autant plus remarquables que les chiffres — 24 et 55 ; 55 et 63, 5 ; 60 et 70 — soumis à de multiples sujétions métriques et constructives, n'auront été découverts qu'après de longs tâtonnements.

Ce simple énoncé montre une fois de plus combien étaient simples et claires les épures des architectes perses. Rythmaient-ils leurs monuments de propos délibéré, introduisaient-ils la cadence en satisfaisant à des sujétions multiples, telle que l'expression simultanée des dimensions en pieds et coudées, ou en résumant dans quelques formules très simples les secrets du constructeur ? Je ne sais ; ce qu'il y

a de certain, c'est que les épures du palais hypostyle de Suse, du tracé et du profil des enceintes fortifiées, des palais voûtés de Firouz Abâd et de Sarvistan, témoignent d'une méthode unique et de règles théoriques ou empiriques qui nous échappent, mais dont les manifestations sont évidentes.

Dans les palais voûtés, le triangle égyptien s'accuse nettement. Dans les édifices susiens, d'une structure plus complexe, on reconnaît outre les groupes 6, 8, 10 caractéristiques du triangle égyptien, le groupe 6, 7 qui signale le triangle équilatéral. J'imagine néanmoins que les dimensions de l'apadâna se déduisaient d'une figure initiale au moyen de constructions très simples.

Loin de moi la pensée que tout l'art de la Perse réside dans l'application correcte de formules rigoureuses. Si je crois à la beauté rythmée, je pense aussi qu'il ne suffit pas de pratiquer excellemment la prosodie pour égaler Homère. Le nombre est une condition nécessaire de la beauté, mais une condition tout à fait insuffisante. Sous ces réserves formelles, je signalerai encore quelques-unes des règles très simples du code polychrome de l'Iran. Je rappellerai tout d'abord quelques faits qui ont frappé tous ceux qui ont examiné attentivement les bas-reliefs susiens.

Le céramiste perse, comme le chaldéen, excluait le rouge de sa palette. Il le connaissait, ainsi que le prouve le léger liséré qui cerne les lèvres des archers, mais le jugeait d'un emploi fâcheux à côté des bleus turquoise et des verts, répandus à profusion sur les bas-reliefs. On ne trouve en vérité dans les archers que du blanc, du bleu, du vert, du jaune, un pourpre foncé, du gros bleu et du gros vert, ces derniers tons affectés aux barbes et aux cheveux.

Le ciel topaze avec des taches azurées, vertes, fauves, est d'une puissance extrême et doit en partie cette tonalité vigoureuse aux vibrations des bleus. Les verts passent de la laque verte la plus pure au céladon. Le jaune foncé est de ceux que les céramistes appellent *vieux genre*, le jaune clair se rapproche du jaune de Naples, les blancs sont laiteux. Les personnages ont la peau très brune, presque noire. C'est le point initial de la gamme colorée du bas-relief. Des têtes noires appellent de riches costumes : robes jaunes rehaussées d'étoiles vertes, bleues et blanches, robes blanches couvertes d'un blason se détachant sur un écu noir. Les blasons éteignent la crudité des blancs

dont le contact avec le brun de la peau eût été trop dur, les étoiles glacent les jaunes et les harmonisent avec les bleus des fonds. Aux robes jaunes répondent des chemises pourpres; aux robes blanches, des chemises jaunes aux plis nombreux, aux riches galons. Les carquois recouverts d'une peau de tigre pourpre lutteraient avec les draperies et les chairs, si le peintre n'avait eu le soin de les recouvrir de mouchetures foncées, vertes ou bleues. Comme les valeurs sombres l'emportent, dans le personnage jaune, sur les colorations claires, on a teinté en vert le couvercle du carquois et rétabli ainsi l'équilibre.

Les litres décoratives sont également à fond bleu. Le pourpre et les masses jaunes destinées à rehausser le bas-relief font ici complètement défaut. Le blanc, le bleu, le vert règnent à peu près sans partage et communiquent aux cadres une tranquille harmonie qui fait d'autant valoir la puissance du tableau.

Bien que les échantillons des archers de race blanche soient rares, ils suffisent et au delà pour reconstituer le bas-relief. La teinte de la figure est encore la teinte régulatrice de la polychromie. Au lieu de ces robes jaunes et blanches surchargées d'ornements, les soldats aryens, qu'ils soient modelés en bas-reliefs ou reproduits à plat, portent des uniformes de couleur unie, bordés d'un galon clair. La chemise est pourpre, le carquois blanc recouvert de mouchetures vertes et bleues. On sait combien il est difficile d'harmoniser des jaunes et des bleus francs. Quand il s'agit des guerriers nègres, dont la peau brune demandait pour fond des tons vigoureux et profonds, l'enlumineur rechercha l'harmonie en glaçant le jaune des robes avec un semis d'étoiles. Dans le cas des archers aryens, il arrive au même résultat en éteignant les ciels. Le bleu se grise, se rompt, s'enfonce dans une gamme plus sourde, et conserve aux chairs blanches et aux robes unies toute leur valeur. Le même ton bleu rompu est employé dans la décoration des litres qui comprennent haut et bas les immortels de race blanche. Cette graduation des nuances est si voulue que les lions dont le corps est blanc et les crinières jaunes ou vertes ainsi que les robes unies des arches aryens s'enlèvent sur un ciel bleu très adouci.

L'escalier présente deux nuances nouvelles : le gris du ciel et le bleu pâle des corolles. J'ai déjà fait remarquer combien il était diffi-

cile d'harmoniser un bleu et un jaune intenses. La même observation s'applique à deux bleus. La difficulté fut tournée en additionnant le bleu turquoise du ciel d'une pointe de rouge et de jaune et en opalisant le bleu des corolles. Du rapprochement de tons qui séparés seraient inertes, naît un ensemble d'une richesse et d'une harmonie dont les tapis persans peuvent seuls donner une idée.

Puisque j'en viens à parler de tapis, je citerai un ravissant carreau de faïence qui reproduit certainement une combinaison favorite des vieux tisserands iraniens. Grâce à cet échantillon heureusement très bien conservé, on peut avoir, à deux mille trois cents ans de distance, la sensation très franche des tapis que foulaient les princes achéménides. De cette brique comme des précédentes, les bleus violents sont exclus à cause du voisinage des triangles jaunes et remplacés par des gris de lin et des bleus neutres et foncés ; les teintes isolées sont sourdes et tristes, tandis que juxtaposées elles concourent à un merveilleux ensemble. Je ne sais si aucun peuple l'a jamais emporté sur les Iraniens, dans cet art si délicat et si rare de tirer la beauté, des matériaux vulgaires et des nuances effacées. La terre, le pisé, les briques amenées à divers états de cuisson, les teintes sans éclat, les bois sans valeur semblent se transformer sous leurs doigts, et acquérir une valeur décorative qui le dispute aux marbres, aux ors et aux éclats bruyants des soies et des velours. Tels sont les faits, essayons de remonter aux causes.

Les couleurs sont d'autant plus faciles ou difficiles à harmoniser qu'elles teignent telles ou telles matières. Les fleurs sont toujours ravissantes et la composition d'un bouquet où se trouvent ensemble des roses de toutes nuances parées de leurs feuilles est chose facile. Le jaune des épis mûrs se marie avec le rouge vif des coquelicots et l'azur des bluets. Les étoffes soyeuses, telles que les velours, les satins, participent dans une certaine mesure à cette tolérance. Puis viennent les laines et en général les étoffes drapées ; mais essayer de marier deux morceaux de papier ou de lustrine mis à plat, que d'échecs vous éprouverez si les teintes n'ont pas été choisies avec une excessive justesse.

D'autre part les couleurs les plus rebelles deviennent harmonieuses quand on modifie les nuances. Le bleu de France et le jaune d'or, le vert et le jaune, le violet et le jaune s'unissent sans heurt, quand le

bleu et le jaune sont lavés de blanc, quand le vert, le violet et le jaune se rembrunissent.

Tous ces phénomènes se résument dans une seule et même formule : les couleurs disparates tendent à l'harmonie sous un glacis qui les rapproche et lorsqu'elles diminuent de *densité colorante*. Ajoutez du blanc dans le bleu, vous y introduirez du jaune ; ajoutez-en dans le jaune, vous y introduirez du bleu. Noyez du vert et du jaune dans une ombre brune, vous diminuez, par cela même, l'intensité du vert et du jaune par unité de surface, c'est-à-dire leur densité colorante. Et dans les deux cas vous tendez à l'harmonie.

Tel est le secret de la polychromie florale. La fleur soyeuse ou veloutée, transparente, traversée par le jour, caressée par l'ombre que porte les pétales ; la fleur qui emprunte et réfléchit tour à tour les tons et les nuances voisines, se glace de lumières, se noie dans des ombres harmonieuses. Les étoffes drapées, les soies et les velours surtout à cause de leur éclat et de leur reflet jouissent, à la transparence près, des mêmes propriétés, tandis que les teintes couchées à plat sur toile, papier ou enduit, doivent se suffire sous peine de désoler les yeux. Cela est si vrai que tels morceaux de papier jaune, vert, bleu ou rouge, horribles, discordants, acquièrent en partie les charmes de la fleur s'ils se transforment sous la main d'habiles ouvrières en renoncules, en roses ou en bluets.

La valeur artistique de la mosaïque et des vitraux est due en partie à une cause du même ordre. Le réseau d'ombre, formé par les joints très nombreux ou par les plombs, adoucit les contacts dans une zone neutre et couvre d'un glacis harmonique l'ensemble de l'ouvrage. Les cernages noirs, qui de la peinture chaldéenne se propagèrent à travers Byzance et atteignirent la France au moyen âge, n'ont pas d'autre raison. Mais je dois à cet égard faire une distinction essentielle. Théoriquement le cernage noir ne vaut pas l'ombre naturelle, l'ombre naturelle ne vaut pas l'ombre portée. Le cernage agit seulement par suppression de teinte et par diminution de densité colorante, les ombres au contraire complètent le mariage en enveloppant chaque teinte divergente dans sa teinte complémentaire. Personne n'ignore que l'ombre d'un rayon jaune est violette, que celle d'un rayon vert est rouge, etc.

Les Perses et, avant eux sans doute, les Susiens et les Chaldéens

connurent ces règles et les appliquèrent. Les œuvres en sont la preuve.

Pour atteindre à un accord chromatique toujours satisfaisant et souvent parfait ils avaient recours, suivant les cas, à l'une des quatre règles suivantes :

1re Faire pénétrer mécaniquement les couleurs les unes dans les autres : tels sont les bleus, les jaunes et les gris des archers blancs, des lions, des escaliers et de ce fragment copié sur un tapis.

2e Glacer les teintes rebelles en semant sur l'une des détails empruntés comme couleur à la teinte juxtaposée : tels sont les étoiles vertes et bleues jetées sur les robes jaunes des archers noirs et les jeux de nuance variant du brun au vert introduits dans les ciels bleus. Cette règle n'est qu'un cas particulier de la précédente.

3e Modeler en bas-relief les personnages et les animaux pour profiter des jeux de lumière et des reflets si favorables à la richesse et à l'harmonie de la polychromie.

4e Élever entre chaque couleur une cloison brune et découper en brique les bas-reliefs afin de profiter de l'effet harmonieux des cernages foncés et des lignes d'ombre portées par les lits et les joints.

Examinez les beaux tapis persans, les revêtements de faïence des belles époques, les broderies et les marqueteries d'étoffe, vous vérifierez la constante application de ces règles diverses. Dans les châles de l'Inde les brodeurs en usent même si brutalement qu'ils raccordent un bleu et un jaune, un bleu et un rouge par exemple en brodant de bleu un fond rouge ou jaune et de jaune ou de rouge un fond bleu. Qnant à l'intensité harmonique et décorative des réseaux d'ombre portée, elle se décèle clairement dans les édifices construits sous la domination des Seljoucides et des Mongols. Leurs parements montés avec des briques monochromes, parfois relevés d'un accent de faïence turquoise, sont couverts de larges dessins géométriques obtenus par le recul ou la saillie des matériaux. La chaude coloration des ombres suffit à égayer ces grands murs aveugles de l'architecture de la Perse.

MARCEL DIEULAFOY.





LA CORRESPONDANCE DE G. FLAUBERT

(IIIe volume : 1854-1869)



ORSQU'ON étudie la correspondance de Gustave Flaubert, le point de vue où se placer peut, semble-t-il, être double : si, laissant de côté, comme il l'aurait voulu lui-même, toute préoccupation biographique ou critique, et ne s'attachant qu'à la valeur même de la production présentée au public, on entend porter un jugement sur cette production, une telle publication, nous n'hésiterons pas à le dire, est une erreur; nous ajouterons que c'est une atteinte aux convictions esthétiques les plus intimes de l'écrivain. L'artiste aux yeux duquel la perfection de la forme apparaissait comme la visée idéale et le suprême but, l'artiste dont l'incessant labeur, raconté par tous les biographes, poursuivait la réalisation d'un style impeccable et tendait à n'offrir que des morceaux achevés, l'écrivain qui plus que tous les autres de son époque a été l'apôtre de l'impersonnalité au point qu'on ait pu dire : « Je trouve qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit..... Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert parce qu'il est plus général et par conséquent plus typique », un tel homme, pour conclure, était le dernier dont la correspondance, série de billets souvent écrits à la hâte, aurait dû être livrée à la curiosité, et si ses héritiers s'étaient inspirés de l'esprit et

de la volonté du maître, certes ils ne l'eussent point publiée; mais ce sont-là des choses dont se soucient fort peu ceux qui détiennent les papiers d'un artiste célèbre, et des considérations de nature différente ont bien plus de poids à leurs yeux.

L'habitude de vouloir tout montrer d'un homme illustre a pris d'ailleurs à notre époque la proportion d'une manie dangereuse, et c'est contre leurs admirateurs souvent plus que contre leurs adversaires que les artistes devraient se mettre en garde. C'est ainsi qu'à la mort des peintres, et quand on rassemble leurs œuvres en exposition, il n'y a pas jusqu'au moindre croquis informe et sans valeur qu'on ne place sous les yeux du visiteur, au risque de diminuer dans son esprit l'opinion qu'il en pouvait avoir; je n'avance là rien que de bien connu, et pour ne citer qu'un exemple, je rappelle au souvenir de ceux qui ont bonne mémoire l'exposition des œuvres de notre grand peintre Eug. Delacroix. Pour en revenir à G. Flaubert et à sa correspondance, dont le troisième volume récemment publié nous donne occasion de parler, j'imagine que, si le maître écrivain reparaissait aujourd'hui et constatait cette publication, il lui prendrait un de ces magnifiques accès d'indignation dont il était coutumier.

Il est pourtant un autre point de vue, tout aussi intéressant, sinon aussi équitable que le premier, et auquel il convient de se placer pour juger cette publication : c'est celui du critique et du biographe aux yeux desquels rien n'est négligeable de ce qui peut éclairer la physionomie d'un artiste et nous faire pénétrer dans l'arrière-fond de son âme, car cette fameuse impersonnalité dont Gustave Flaubert, comme les autres écrivains de son école, se sont réclamés, n'est, il faut bien le dire, qu'un leurre, et ce sont précisément ceux-là même qui ont prétendu tenir secret cet arrière-fond, dont les œuvres nous l'ont le mieux révélé. — De quel précieux secours elle sera donc cette correspondance pour l'analyse morale de l'écrivain, voilà ce qui ne saurait être mis en doute et ce qui fait qu'ayant paru, le volume ne peut être mis de côté.

Ce troisième tome des lettres de Gustave Flaubert se réfère à la période de sa vie la plus significative en ce qui touche la production, si toutefois il est permis de s'exprimer ainsi en parlant d'un artiste dont l'existence ne fut qu'un incessant labeur sans trêve ni repos. Il va de 1854 à 1869. Dans cet intervalle Flaubert termine *Madame Bovary*,

revoit la *Tentation de St-Antoine* (1), cette œuvre chère entre toutes, dont il eut l'idée dans sa jeunesse et qu'il ne termina qu'en son âge mûr, écrit *Salammbô* et commence *l'Éducation sentimentale*. Ce sont les années où d'ordinaire l'artiste est en pleine possession du talent, entre trente-cinq et cinquante ans, ayant dégagé sa personnalité des influences qui ont inspiré ses premiers essais, et suffisamment maître de cette personnalité pour la diriger à sa guise.

Flaubert d'ailleurs fut mûr de bonne heure et nous donna jusqu'à sa mort ce magnifique et rare exemple dans un monde où tout se transforme, d'une existence une et invariable comme la passion qui en était la raison d'être. Je ne crois pas que l'écrivain célèbre de 1869 présentât la moindre différence, quant aux goûts et aux tendances, avec le jeune homme de 1840 qui, n'ayant encore rien produit, préparait sa carrière d'artiste dans le travail et la méditation. Ce que nous pouvons dire, c'est qu'il n'a jamais été plus lui-même qu'à cette époque. On le retrouve tout entier et à chaque page du volume, tel qu'il était dans sa première jeunesse, avec son amour exclusif de l'art, sa haine de la banalité, ses admirations intransigeantes et ses partis pris violents, tel en un mot qu'il apparaît aux vrais artistes et tel qu'il est aimé par eux.

L'intransigeance, cette contre-partie de l'amour, qui souvent est le fait de la jeunesse et s'évanouit avec l'âge, persista en lui jusqu'à la mort, comme en un autre écrivain dont nous parlions ici même, bien différent de Gustave Flaubert, mais qui ressentit également pour les Lettres une passion sincère et profonde. Sur cette intransigeance, les deux premiers tomes de la correspondance avaient déjà édifié le public; on se rappelle ces virulentes sorties contre ceux qui ont la « haine de la littérature », et comment il se brouilla avec son ami d'enfance, M. Maxime Ducamp, auquel il ne put jamais pardonner d'avoir abandonné l'art pur pour la littérature « utilitaire ». Les lettres écrites au moment de la publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, sont curieuses à cet égard, surtout celle qu'il adressa au directeur Laurent Pichat pour protester contre les coupures faites à son œuvre : « Je trouve que j'ai déjà fait beaucoup (il avait supprimé tout un

(1) Rappelons qu'un fragment de la *Tentation*, l'épisode de la Reine de Saba, fut publié à *l'Artiste*.

passage) et la Revue trouve qu'il faut que je fasse encore plus. Or, je ne ferai rien, pas une correction, pas un retranchement, pas une virgule de moins, rien, rien... Mais si la *Revue de Paris* trouve que je la compromets, si elle a peur, il y a quelque chose de bien simple, c'est d'arrêter là *Madame Bovary* tout court. Je m'en moque parfaitement. » Plus tard, quand *Salammbô* paraîtra, il reprendra les mêmes théories et affirmera les mêmes croyances.

Cette intransigeance avait sa raison dans le plus noble des sentiments, le respect poussé jusqu'au fanatisme pour l'art auquel il consacrait sa vie. D'où sa haine du journalisme et des basses besognes que comporte le métier. Peu d'artistes modernes, sauf peut-être M. Emile Zola, ont poussé aussi loin le dédain pour une profession qui vit de compromis et se prête aux volte-face les plus étranges. On conçoit aisément, d'ailleurs, les sentiments que pouvait nourrir un artiste comme Flaubert, pour lequel la composition d'une page représentait souvent le travail d'une semaine, à l'égard de ces travaux faciles et sans consistance qui sont le journalisme quotidien. Il s'indignait devant la banalité de ces productions, ne comprenant pas leur nécessité et que, d'ailleurs, leur rançon était cette inconsistance même. Comme toutes les vraies individualités, il avait horreur de l'enregimentement, et la seule pensée d'écrire dans les journaux le faisait frissonner. « Ah ! que j'ai raison de ne pas écrire dans les journaux et quelles funestes boutiques ! La manie qu'ils ont de corriger les manuscrits qu'on leur apporte finit par donner à toutes leurs œuvres la même absence d'originalité... Tourgueneff m'a dit dernièrement que Buloz lui avait retranché quelque chose dans sa dernière nouvelle. Par cela seul Tourgueneff a déchu dans mon estime ».

Par une anomalie qui peut paraître étrange et qui pourtant lui était commune avec les plus grands écrivains, il ne pouvait supporter les attaques des feuilles les plus infimes et ces attaques lui faisaient de cuisantes blessures. Lors de l'apparition de *Madame Bovary*, il avait été fort maltraité, surtout fort peu compris ; aussi avec quelle joie et quelle reconnaissance il avait accueilli les articles comme ceux de Th. Gautier et de Baudelaire ! sa correspondance en fait foi.

Je ne sais plus quel écrivain, parlant de ces hautes maximes dont se compose la philosophie des sages, les compare à une barre lumineuse qui, toujours devant eux, les guide à travers l'existence et les

maintient dans la sérénité. Tout artiste vraiment digne du titre de penseur et capable d'embrasser les choses humaines d'un coup d'œil d'ensemble, s'est ainsi forgé une philosophie supérieure composée de « maximes saines, fortes, simples et dures, qui servent de cuirasse et de bouclier à celui que la fatalité de son génie jette dans une bataille perpétuelle. » De ce nombre fut Gustave Flaubert, et ces maximes se rencontrent éparses dans plusieurs de ses lettres qui constituent à cet égard un document psychologique de la plus haute valeur. Chose singulière, ce n'est point à ses égaux d'intelligence qu'elles sont adressées, ces lettres, plus curieuses que les autres et tout à fait précieuses pour le biographe et l'analyste qui prétendent reconstituer sa physionomie morale. Dans ce volume comme dans le précédent, elles sont adressées à ces femmes. De même que dans la série des lettres écrites de 1851 à 1854, Flaubert envoie le meilleur de lui-même à cet affreux bas-bleu qui eut nom Louise Colet, les plus intéressants fragments de sa correspondance de 1854, à 1869 sont adressés à Mlle Leroyer de Chantepie, une autre femme de lettres à prétentions philosophiques, tourmentée de doutes religieux et qui voudrait faire du romancier une sorte de confesseur laïque.

Avec l'année 1866 commencent entre Flaubert et George Sand ces échanges épistolaires qui se poursuivront jusqu'en 1876, à la veille de sa mort. Je n'ai jamais bien compris, pour ma part, le genre de séduction que pouvait exercer sur lui G. Sand. Tout en elle devait le choquer, — au point de vue artistique s'entend, — depuis sa méthode de composition et sa dangereuse facilité, jusqu'à ses tendances éducatrices et ses visées humanitaires. Elle prenait une feuille de papier blanc et, de son aveu même, sans savoir ce qu'elle allait écrire, composait à la hâte, sans ordre ni méthode; lui, tout au contraire, mûrissait lentement son idée et ne s'emparait de la plume qu'après de longues méditations, suivant en cela les conseils du grand Gœthe, sous l'autorité duquel il aimait à se placer, et dont il citait avec admiration les sages enseignements. Elle, poursuivit toute sa vie la grande utopie de l'art éducateur, fervente adepte des théories du progrès, préparant dans le roman la voie à celui qui devait être au théâtre son plus fidèle disciple et le véritable enfant de son intelligence, M. Alexandre Dumas fils. Lui, par contre, n'eut jamais qu'une croyance, l'art qu'il considérait comme une fin en soi et auquel il

sacrifiait tout. Et pourtant il écouta jusqu'à sa mort ses bavardages de grand'mère sentimentale qui, suivant l'expression énergique quoiqu'un peu rude d'un critique, « ne troussa jamais de roman comme les troussent d'ordinaire les femmes, pour le plaisir de l'amourette, mais pour endoctrinailler philosophiquement son monde. » Il les écouta donc avec bienveillance; j'imagine que venant de tout autre il les eût vertement relevés; mais il avait pour ses « correspondantes », comme il les appelait, des trésors d'indulgence.

Quoi qu'il en soit, et pour en revenir aux lettres de Flaubert, plusieurs de celles contenues dans ce dernier volume méritent qu'on s'y arrête pour leur élévation et leur sagesse. Lisez celle qu'il adresse, le 18 mai 1857, à cette demoiselle Leroyer de Chantepie, et dans laquelle il reprend en la modernisant et en se l'appliquant à lui-même la fameuse théorie de la « contemplation poétique », si chère à Gœthe : « Il y a un sentiment ou plutôt une habitude dont vous me semblez manquer, à savoir l'amour de la contemplation. Prenez la vie, les passions et vous-même comme un sujet à exercices intellectuels. Vous vous révoltez contre l'injustice du monde, contre sa bassesse, sa tyrannie et toutes les turpitudes et fétidités de l'existence. Mais les connaissez-vous bien ? Comment pouvons-nous avec nos sens bornés et notre intelligence finie, arriver à la connaissance absolue du vrai et du bien ? Saisissons-nous jamais l'absolu ?... Abandonnez l'espoir d'une solution. Elle est au sein du Père; lui seul la possède et ne la communique pas. Mais il y a dans l'ardeur de l'étude des joies idéales faites pour les nobles âmes. Associez-vous par la pensée à vos frères d'il y a trois mille ans ; reprenez toutes leurs souffrances, tous leurs rêves, et vous sentirez s'élargir à la fois votre cœur et votre intelligence ; une sympathie profonde et démesurée enveloppera comme un manteau tous les fantômes et tous les êtres. Tâchez donc de ne plus vivre en vous. »

Je doute que sa chère « correspondante » ait compris la portée d'un semblable conseil, mais il n'importe. Et dans cette même lettre, quelques lignes plus loin, voyez avec quel dédain transcendant, qui fait songer à celui d'un autre maître, M. Ernest Renan, il traite le « problème social. » Le passage n'a pas besoin de commentaires, mais il vaut d'être cité, car il résume toute une philosophie, la philosophie du sage : « C'est parce que je crois à l'évolution perpétuelle de l'huma-

nité et à ses formes incessantes, que je hais tous les cadres où on veut la fourrer de vive force, toutes les formalités dont on la définit, tous les plans que l'on rêve pour elle. La démocratie n'est pas plus son dernier mot que l'esclavage ne l'a été, que la féodalité ne l'a été, que la monarchie ne l'a été. L'horizon perçu par les yeux humains n'est jamais le rivage, parce qu'au delà de cet horizon il y en a un autre et toujours ! »

Tout confiné qu'il demeurât dans son travail et dans son œuvre, Gustave Flaubert n'en assistait pas moins avec intérêt au mouvement littéraire qui se produisait autour de lui, et l'on peut dire qu'aucun livre de réelle valeur n'a paru sans retenir son attention et susciter ses critiques. Le « romantique impénitent » qui constituait le fond et l'essence même de sa nature, tendait l'oreille à chaque production nouvelle de Victor Hugo, le poète qui avait été le dieu de sa jeunesse et lui rappelait ses plus hautes aspirations lyriques. Il faut voir son admiration enthousiaste quand paraît la *Légende des siècles*, et par contre l'indignation qu'il éprouve à la lecture des *Misérables*. Cette indignation, il l'annonce à Mme Roger des Genettes, encore une « chère correspondante », dans une lettre de l'année 1862, contenant en deux pages la plus saississante critique de l'œuvre de V. Hugo. Le jugement est sévère, mais il n'en a que plus d'intérêt, venant d'un artiste comme Flaubert pour qui le poète avait été jusqu'alors une gloire inattaquée. « Les dieux vieillissent, dit-il avec mélancolie en terminant sa lettre. Voilà mon opinion, je la garde pour moi bien entendu. »

Michelet le console de Victor Hugo et la *Bible de l'humanité* lui fait oublier les *Misérables*. L'admirable poète et le puissant visionnaire que fut Michelet trouvait en son âme un écho fidèle, et son impression qu'il lui envoie toute vibrante est marquée au sceau du plus sincère enthousiasme.

Les œuvres de haute critique l'attirent et le retiennent. Sainte-Beuve avec son jugement si pénétrant et si fin, quoique souvent fermé à la compréhension des choses nouvelles, devient un ami pour lui, et l'apparition de *Salammbô* leur est une occasion de disputes courtoises. Théophile Gautier et Baudelaire, dont le sens artistique si merveilleusement aiguisé s'étendait à toutes les productions de l'esprit avec une égale compétence, écrivent, à propos de ses romans, les études

que l'on sait, et ces morceaux de haute critique le consolent des platitudes et des injustices des journalistes. M. Taine publie son *Histoire de la littérature anglaise*, et l'effort du travailleur fixe son attention sur l'œuvre qu'il admire tout en faisait des réserves au sujet du système qu'il ne peut admettre dans son intégralité. Mais il est un écrivain pour lequel sa sympathie littéraire est absolue et dont les productions, à mesure qu'elles paraissent, exercent sur lui une attraction puissante : c'est M. Renan. La haute éducation et la portée philosophique de cet esprit tout imprégné de culture germanique le ravissent d'aise. « J'ai dîné mardi avec Renan, écrit-il ; il a été merveilleux d'esprit et d'éloquence, et artiste comme jamais je ne l'avais vu. » Et plus loin, dans une lettre à George Sand, qui nous montre bien le fond de sa nature, bourrue, mais si généreuse, violente mais si sincèrement loyale : « Bien que je me croie un bon homme, je ne suis pas un monsieur agréable, à preuve ce qui m'est arrivé jeudi dernier. Après avoir déjeuné chez une dame que j'ai appelée imbécile, j'ai été faire visite chez une autre que j'ai traitée de dinde : telle est ma vieille galanterie française. La première m'avait assommé avec ses discours spiritualistes et ses prétentions à l'idéal ; la seconde m'a indigné en me disant que Renan était un coquin. Notez qu'elle m'a avoué n'avoir pas lu ses livres. Il y a des sujets sur lesquels je perds patience, et quand on débine devant moi un ami, mon sang de sauvage revient, je vois rouge. »

Ceci nous amène à parler de l'homme après l'artiste ; car, quoi qu'on en puisse dire, il n'est pas sans intérêt d'étudier l'un après l'autre, d'autant mieux que chez Gustave Flaubert l'un expliquait et complétait l'autre. Parler de l'homme, c'est parler de l'ami si solide et si sûr, de celui qui ne pouvait souffrir qu'on « débinât » devant lui ceux qu'il aimait. On sait quelle fut son affection pour Louis Bouilhet, cet autre lui-même qui partagea son intimité littéraire et ne fut séparé de lui que par la mort. Les lettres qui ouvrent le volume nous montrent Flaubert assistant à ses débuts, lui envoyant ses conseils de Croisset à Paris où le jeune poète était venu tenter la fortune du théâtre, s'intéressant à ses succès plus qu'aux siens propres, et lui prodiguant les témoignages d'un inébranlable attachement.

Mais il est une autre amitié plus haute encore et plus pure, s'il est possible, plus touchante puisqu'une mort prématurée vint la briser

dans sa fleur, et dont le souvenir, rappelé à maintes reprises, demeura dans l'âme de Flaubert comme le plus cher de sa toute première jeunesse. Ceux qui ont connu les délices de l'amitié intellectuelle, ceux qui eurent cette rare fortune de se développer, à l'âge qui décide des vocations, au contact d'une intelligence vraiment sœur, tous ceux-là, dis-je, ne pourront sans émotion lire quelques-unes des lettres contenues dans ce volume, surtout si cette intelligence a été ravie à leur affection par l'implacable destin, comme Lepoittevin fut ravi à Flaubert. Un pareil sentiment est l'honneur d'une existence, et il n'en est pas un seul, non pas même l'amour, si élevé soit-il, qui mérite de lui être comparé. Lisez ce qu'il écrit à M[me] Gustave de Maupassant, combien d'années après la mort de son ami, en réponse à une lettre dans laquelle elle évoquait le souvenir de l'ami disparu : « Elle m'apporte comme un souffle d'air frais toute la senteur de ma jeunesse où notre pauvre Alfred a tenu une si grande place. Il n'est point de jour, et j'ose dire presque point d'heure où je ne songe à lui... Combien de fois dans la lassitude de mon travail, au théâtre à Paris pendant un entr'acte, ou seul à Croisset, au coin du feu dans les longues soirées d'hiver, je me reporte vers lui, je le revois et je l'entends, je me rapelle avec délices et mélancolie tout à la fois nos interminables conversations mêlées de bouffonneries et de métaphysique, nos lectures, nos rêves et nos aspirations si hautes! Si je vaux quelque chose, c'est sans doute à cause de cela. J'ai conservé pour ce passé un grand respect. » Je ne connais de comparable à cette lettre qu'un passage d'un maître pour lequel Flaubert avait une tendresse particulière, ce fragment du chapitre de « l'amitié » où Montaigne écrit : « Nos âmes ont charrié si longtemps ensemble, elles se sont considérées d'une si ardente affection et de pareilles affections découvertes jusques au fin fond des entrailles l'une à l'autre, que non seulement je connaissais la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à lui de moi qu'à moi-même ».

Arrivé à cet endroit du livre, un rapprochement s'est présenté à ma pensée, quelque chose comme une association d'idées par contraste. On a mené grand bruit cet hiver et l'on mènera grand bruit encore autour de la publication d'un journal littéraire que le scandale a rendu célèbre. Les esprits éclairés et soucieux de la dignité des artistes se sont indignés à juste titre contre cette publication qui, sans

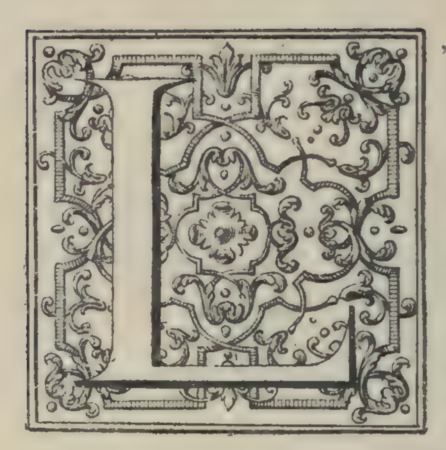
utilité aucune et pour le simple plaisir de rabaisser des amis, les présentait sous un jour faux et déplaisant. On a fait remarquer non sans raison qu'il y avait quelque chose d'au moins étrange, quand on se faisait honneur de tenir une plume et qu'on avait quelque prétention d'artiste, à dénigrer ainsi de parti pris les plus illustres de ses confrères. Hélas ! cela a été dit avant nous, à Paris plus qu'ailleurs, il est impossible d'arrêter « une plume qui se croit amusante ». La publication continuera donc et dans le même esprit, tout le fait présumer, non pas pour le plus grand honneur de celui qui la donne. Mais il est consolant, et c'est par là que je veux terminer, il est heureux pour la réputation des artistes, qu'après le journal de M. Edmond de Goncourt on puisse lire les lettres de Gustave Flaubert. La publicité qu'on leur a donnée et que nous regrettions au début, se justifierait surabondamment, dût-elle ne servir qu'à montrer aux lecteurs que tous les artistes ne sont point tels que M. de Goncourt les représente.

PAUL FLAT.





CHRONIQUE



'Académie des Beaux-Arts a procédé à l'élection d'un membre libre en remplacement du prince Napoléon Bonaparte, décédé. La commission mixte, chargée du classement des candidats, présentait, en première ligne, M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts; en deuxième ligne, M. Georges Lafenestre. Sur 44 votants, M. Larroumet a été élu par 27 voix, contre 16 accordées à M. Lafenestre et 1 bulletin blanc.

Divers prix ont été décernés par l'Académie. Ce sont : le prix Frémont (composition musicale), à M. Poise; le prix Frémont (peinture et sculpture), partagé entre MM. Lenoir, peintre, et Belloc, statuaire ; le prix Chartier (institué en faveur des meilleures œuvres de musique de chambre), à M. Deldevez, premier chef d'orchestre à la Société des concerts du Conservatoire; le prix Maillé-Latour-Landry, à M. Joseph Berger, élève architecte de l'école des Beaux-Arts ; le prix Lambert, partagé entre Mmes veuve Collin, veuve Viger, veuve Oury et Mlle Vallon ; le prix Deschaumes, à M. Bouché, architecte. La pension viagère de 5000 francs,

instituée par feu le peintre Anastasi, est allouée à M. Metzmacher, artiste peintre.

M. Français a donné lecture à l'Académie de la notice qu'il a écrite sur la vie et les œuvres du peintre Robert-Fleury, son prédécesseur.

La cantate choisie pour servir aux concurrents du prix de Rome (composition musicale) est *l'Interdit*, de M. Édouard Noël. Les logistes admis au concours définitif sont : 1° M. Andrès, élève de M. Guiraud ; 2° M. Lutz, élève de M. Guiraud ; 3° M. Silver, élève de M. Massenet ; 4° M. Fournier, élève de MM. Delibes et Dubois ; 5° M. Bondon, élève de M. Massenet.

L'Académie, ayant à procéder à l'élection de deux membres correspondants dans la section d'architecture, a élu : M. Martenot, à Rennes, en remplacement de M. Durand, décédé, à Bordeaux, et M. Waterhouse, à Londres, en remplacement de M. Sarti, décédé, à Rome.

Une innovation qui ne manquera pas d'être fort appréciée par les visiteurs du Louvre, vient d'être introduite dans les diverses salles du musée. Elle consiste en une notice sommaire, placée dans un petit cadre à l'entrée de chaque salle, et donnant à la fois un historique succinct de la salle et une désignation des artistes qui ont contribué à la décorer. Déjà plusieurs de ces notices sont en place, et le public paraît les consulter avec beaucoup d'intérêt. Cette innovation ne se restreindra pas au Louvre, elle sera appliquée à tous les musées nationaux. M. Kaempfen lui-même s'est chargé de la rédaction de ces notices, pour le Louvre, et l'on peut affirmer que ce sont des modèles d'exactitude et de concision.

On sait que les nouvelles acquisitions faites par le Louvre, dons, legs, achats, étaient en ces derniers temps, exposés provisoirement dans les salles de la Colonnade. La nouvelle affectation donnée récemment à ces salles a obligé les conservateurs du musée à faire choix d'un autre emplacement pour les œuvres nouvelles. On a adopté pour cela le milieu des deux petites salles de la peinture française, débouchant sur la grande galerie et où se trouvent les peintures de Le Sueur. Là sont disposées, sur de hautes cloisons occupant le centre des deux salles, les œuvres acquises depuis peu de temps et que nous avons successivement mentionnées ici.

Nous disions ici même, le mois dernier, que le nouveau président de l'Union centrale des arts décoratifs, M. Georges Berger, avait l'intention de demander à l'État la concession des ruines de la Cour des comptes, sur le quai d'Orsay, pour l'établissement définitif du musée des arts décoratifs. Dans sa dernière réunion, le conseil d'administration de l'Union

centrale a approuvé, à l'unanimité, le projet de son président, et décidé d'adresser une demande en ce sens au gouvernement. Cette demande va être faite sous forme d'un projet de loi qui sera déposé à la Chambre des députés par M. Berger lui-même qui, comme on sait, est député de Paris.

Les dispositions générales de la convention à intervenir entre l'État et l'Union centrale sont les suivantes : restauration des ruines du palais aux frais de la société, qui y consacrera une somme de 3 millions, d'après les plans dressés par M. Moyaux ; exploitation pendant quinze ans du palais nouveau par la société, qui y installera son musée des arts décoratifs, ses services publics, son administration, son atelier de moulage et de photographie. A l'expiration de cette période de temps, l'État reprendra possession du palais et recevra en toute propriété les collections du musée, qui portera désormais le titre de Musée national des arts décoratifs.

L'exposé des motifs du projet de loi de M. Georges Berger contient, sur la situation actuelle de l'Union centrale des arts décoratifs, des renseignements intéressants. Le musée est formé dans ses grandes lignes. Les nombreuses séries d'œuvres d'art ont leurs cadres remplis ; quelques-unes même ont reçu un développement tel qu'il peut être, sous leur rapport, mis en comparaison avec les plus riches musées de l'étranger. Le chiffre des acquisitions faites depuis l'année 1878 atteint un million de francs ; celui des dons et des prêts peut être évalué au même chiffre. L'inventaire général comprend plus de 7,000 pièces. La bibliothèque de la place des Vosges contient 10,000 volumes, 250,000 gravures et photographies, 90,000 dessins et 250,000 échantillons d'étoffes diverses. Les moulages d'œuvres d'art décoratif sont au nombre de plus 1,500, et la collection des clichés de photographies dépasse le chiffre de 4,000.

Les services de l'Union centrale des arts décoratifs ont pris aujourd'hui une telle extension que les locaux qui leur sont actuellement affectés sont devenus trop exigus. La bibliothèque de la place des Vosges est insuffisante pour le chiffre de ses lecteurs quotidiens ; le musée est à l'étroit dans les galeries du palais de l'Industrie et ne peut recevoir de collections nouvelles.

Cette situation est fâcheuse pour l'Union centrale des arts décoratifs, qui tient ardemment à justifier sa reconnaissance par l'État comme institution nationale d'utilité publique, en donnant à son œuvre la plus grande expansion, et ces motifs justifient la demande de concession des ruines de l'ancien palais de la Cour des comptes, où la société pourra assurer à ses collections et à ses services le développement qu'ils doivent recevoir.

Le conseil d'administration de l'Union centrale s'occupe d'organiser, pour l'année prochaine, une exposition de la plante, à la fois horticole et décorative, pour laquelle M. Berger s'est concerté avec M. Léon Say, pré-

sident de la Société nationale d'horticulture. Après avoir fait en 1880 l'exposition du métal; en 1882, celle du bois (mobilier), des tissus et du papier; en 1884, enfin, celle de la pierre, du bois (construction), de la terre et du verre, il restait, pour accomplir le programme que l'Union centrale avait adopté au début, à préparer les expositions des peaux et de la plante. La plante seule figurera à la solennité projetée; mais on comprend bien que si, comme le veulent les organisateurs, la plante y est représentée dans toutes ses applications à la décoration, ce sera en quelque sorte une exposition universelle de l'art qui s'ouvrira en 1892 à Paris.

D'abord, dans une première section, figurera la plante vivante. Non seulement les horticulteurs de tous les pays seront appelés à exposer leurs fleurs de serre les plus nouvelles, leurs orchidées les plus étranges; mais encore on verra les herbes des champs et des montagnes, les fleurs les plus humbles et les plus simples. Cette section constituera un véritable musée de modèles « vivants ». La deuxième section comprendra les industries d'art; elle aura comme sous titre : « Application de la plante à la décoration ou à la forme des produits manufacturés. » La troisième section constituera l'exposition artistique : « Peinture décorative, dessins, sculpture, modèles où la plante entre comme modèle décoratif. » Il y aura en outre une section de l'enseignement où seront représentées les écoles de dessin. Des concours, des conférences et des leçons seront organisés concurremment avec l'exposition, afin de donner à celle-ci un caractère d'utilité pratique. Enfin, il y aura une cinquième partie : celle de l'exposition rétrospective. Elle renfermera les collections, objets anciens ou modernes, de tous styles, classés suivant un ordre méthodique, tendant à démontrer le rôle de la plante dans l'art décoratif. On y trouvera, dans une même salle, rangés par ordre chronologique, tous les objets, métal, tissus, papier, peaux, bois, pierre, terre ou verre, provenant d'un pays, tel que la Perse par exemple, ou la Chine, ou le Japon, et montrant comment les artistes de ces pays ont compris la flore autochtone. L'Union des arts décoratifs se propose de joindre encore à son exposition de la plante, une sixième section qui serait consacrée à l'art des jardins.

L'exposition de la plante se tiendra, du 1er avril au 1er octobre 1892, dans le palais des machines, au Champ de Mars, mis à la disposition des deux sociétés par M. Alphand. Les membres de la Société nationale d'horticulture ont fait remarquer que les végétaux, si élevés, si gigantesques même qu'on les choisisse, paraîtront cependant écrasés et comme perdus dans l'immense nef du palais des machines. A cela, M. Alphand a répondu qu'il était prêt à créer une foule d'accidents de terrain, de monticules, de rochers, etc., au milieu desquels seraient réservés des passages pour les visiteurs.

Deux concours sont ouverts, pour l'année 1891, par l'Union centrale

des arts décoratifs : le premier a pour objet un *Mobilier en bois d'une salle à manger;* le second, des *Appareils décoratifs pour l'éclairage par l'électricité.* Voici la communication que nous avons reçue à ce sujet :

« L'Union centrale des arts décoratifs, tout en enrichissant chaque jour son musée et sa bibliothèque d'œuvres destinées à former et à élever le goût public, vient faire un nouvel appel aux artistes dessinateurs en ouvrant une série de concours.

« Pénétrée de cette idée, justifiée d'ailleurs par le passé, que l'art s'applique à tout et que le goût peut se manifester dans les objets usuels de la plus petite valeur, elle a décidé que ces concours porteraient sur tout ce qui constitue le mobilier d'un appartement habité par des personnes d'une fortune modeste.

« La préoccupation de voir se manifester des conceptions nouvelles et personnelles, sans toutefois se départir des lois dont le goût français a donné si souvent la preuve, l'a engagée à écarter les imitations, avec la dernière rigueur.

« Tout en glorifiant le mérite des œuvres anciennes, comme en fait foi le respect avec lequel son musée est classé et organisé, le Conseil d'administration de la Société a pensé qu'à côté des reconstitutions des styles antérieurs à notre époque, il était nécessaire de provoquer des idées et des conceptions originales, permettant d'affirmer sinon un style moderne, du moins des créations personnelles, quel que soit leur mode d'application.

« C'est dans le même ordre d'idées et pour répondre à des besoins nouveaux, créés par les progrès scientifiques incessants, que sur la généreuse initiative d'un de ses membres, M. Davanne, l'Union centrale des arts décoratifs ouvre, en même temps, un autre concours ayant pour objet la composition de supports spécialement destinés aux nouveaux foyers électriques en usage dans les intérieurs.

« La lumière électrique, en effet, si répandue actuellement, est cependant encore adaptée en majeure partie à d'anciens appareils, construits pour un autre système d'éclairage.

« Le conseil ne pouvait que s'associer à cette heureuse idée de convier les dessinateurs à trouver des formes et des installations, en rapport avec cette lumière, dont la puissance et la chaleur diffèrent si sensiblement des anciens procédés.

« En invitant tous les artistes à prendre part à ces concours, l'Union centrale des arts décoratifs a pensé que ce serait poursuivre le même but généreux qui a toujours guidé ses efforts.

« *Le Président de l'Union centrale des arts décoratifs.*

« GEORGES BERGER. »

Programme du premier concours : *Mobilier en bois d'une salle à manger.*

Article Premier. — Ce concours a pour sujet le mobilier en bois d'une salle à manger, dont la superficie ne devra pas dépasser trente mètres carrés et qui est supposée avoir trois ou quatre ouvertures (portes et fenêtres).

Art. 2. — Toute liberté est laissée aux concurrents pour déterminer le nombre des meubles dont se composera cette salle à manger; celui des chaises cependant ne sera pas inférieur à douze.

Art. 3. — Le prix total de tous les meubles composant ce mobilier ne devra pas dépasser 2.500 fr. sur devis à l'appui.

Art. 4. — Toute copie ou imitation servile d'un style connu sera rigoureusement écartée.

Art. 5. — Les concurrents devront remettre au sécrétariat général de l'Union centrale des arts décoratifs, Palais de l'Industrie, porte VII, avant le 31 octobre 1891, dernier délai, les dessins et épures de chacune des parties de ce mobilier, à l'échelle de 0.20 centimètres par mètre, ainsi qu'un croquis d'ensemble de sa disposition générale dans la pièce.

Art, 6. — Le nombre des dessins de chacun des concurrents sera mentionné dans la lettre d'envoi ainsi qu'au recto de chaque feuille, à côté d'un même monogramme. Les dessins seront signés au verso seulement, avec l'adresse de l'auteur.

Art. 7. — Les récompenses décernées à la suite du concours consisteront en une prime de 2,000 francs pour le 1er prix, et une somme de 1,000 francs qui pourra être répartie entre les concurrents classés à la suite et dont le nombre sera déterminé par le jury.

Art. 8. — Les dessins primés resteront la propriété de l'Union centrale des arts décoratifs, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction.

Programme du second concours : *Appareils décoratifs pour l'éclairage par l'électricité.*

Article Premier. — Composer différents appareils décoratifs d'éclairage par l'électricité, pour tous les usages, dans un salon de 3 m. 35 de hauteur et 40 mètres de superficie.

Art. 2. — Un croquis à l'échelle du dixième de l'ensemble indiquera la disposition générale des foyers lumineux

Art. 3. — Les dessins épures seront grandeur d'exécution.

Art. 4. — Une somme de mille francs sera attribuée au premier prix.

Art. 5. — Les dessins classés à la suite recevront des primes jusqu'à concurrence de mille francs.

Art. 6. — Les dessins primés resteront la propriété de l'Union centrale des arts décoratifs, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction

Art. 7. — Ils devront être remis au secrétariat général de l'Union cen-

trale des arts décoratifs, Palais de l'Industrie, porte VII, avant le 31 octobre 1891, dernier délai.

Art. 8. — Les dessins et épures seront signés au verso seulement et accompagnés d'une lettre d'envoi indiquant le nombre envoyé par le concurrent ainsi que son adresse.

Voici le résultat du vote des récompenses au salon des Champs-Elysées :

Section de peinture

Dans cette section, il n'y a pas de médaille d'honneur, cette année, aucun des candidats n'ayant obtenu la majorité requise ; les deux tours de scrutin, seuls autorisés par le règlement, ont donné les résultats suivants : 1er tour : votants, 276 ; majorité, 138 ; MM. Benjamin Constant : 44 voix ; J.-J. Henner : 41 ; Rochegrosse : 41 ; Vayson : 21 ; G. Ferrier : 20 ; Harpignies : 17 ; R. Collin : 14 ; E. Delaunay et Henri Martin : 10 ; F. Flameng : 8 ; Mme Demont-Breton : 7 ; Humbert : 5 ; Albert Maignan : 4 ; Vollon : 3 ; de Vuillefroy, Paul Dubois, Gay, J. Dupré, Renouf, Makowsky : 1 voix ; bulletins blancs : 25 ; — 2e tour : votants, 306 ; majorité, 154 ; MM. Benjamin Constant : 105 voix ; J.-J. Henner : 79 ; Rochegrosse : 37 ; Vayson : 18 ; G. Ferrier : 14 ; R. Collin : 10 ; E. Delaunay : 8 ; F. Flameng : 6 ; Harpignies : 5 ; H. Martin : 3 ; Vollon : 2 ; bulletins blancs : 17 ;

Pas de première médaille.

2es médailles : MM. Gervais, les *Saintes-Maries ;* Axilette, l'*Été ;* Marius Roy, le *Réveil, lendemain de Solferino ;* Bourgonnier, la *Tentation ;* Chevalier-Taylor, la *Dernière Communion ;* Duffaud, la *Mort d'Ourrias, Mireille ;* Isenbart, le *Matin au bord du Doubs ;* Léandre, les *Longs Jours ;* Thévenot, X..., *Jardin ;* Quignon, les *Regains ;* Bailletla *Berge à Portejoie.*

3es médailles : MM. Guthrie, de Schryver, Fridreich, Salgado, Bisbing, Le Sidaner, Chevillard, Dessar, Orange, Noirot, Rigolot, Kowalski, Franzini, d'Issoncourt, Bisson, Grier, Lopisgich, Henri Royer, Guery, Ballue, Brangwyn, Lemeunier, Bellet, Gaston Mélingue, Lucien Berthault, Fouace, Chalon, Borchard, Van der Weyden, Schultzberg, Crochepierre, Csok, Jacquesson de la Chevreuse, Bastet, Mlle Baily (miniature).

Mentions honorables : MM. Constantin Le Roux, de Burggraff, Roeseler, Carl-Rosa, Grateyrolle, Calbet, Enders, Gumery, Heyermans, Mlle Langlois, Rouby, Mlle de Belair, Wilhelm Smith, Granchy-Taylor, Reyzner (dessins), Mlle Besson, Etienne Leroux, Verworner, Tuke, Kendall, Bill, Struetzel, Emile Meyer, de Petiville, Thorne, Cauchois, Kühstohs Foreau, Duvent, Albert Laurens, Wührer, Balouzet, Thys,

Maroniez, Mme Wentworth, Longsatff, Tenré, Habert-Dys, Mlle De Hem, Sterner, Paillet, Mlle Lacombe de Presle (miniature).

Section de sculpture

Médaille d'honneur : 1er tour de scrutin : votants, 163 ; MM. Boucher, 53 voix ; Paris, 36 ; Peynot, 15 ; Roty, 11 ; Bartholdi, 10 ; feu Gardet, 5 ; Caïn, 3 ; Louis Noël, Allard, Montagny, Le Villain, Larche, chacun 1 voix. — 2e tour : MM. Boucher, 85 ; Parys, 27 ; Peynot, 12 ; Roty, 8 ; feu Gardet, 6 ; Bartholdi, 4.

La médaille d'honneur de sculpture a été, en conséquence, décernée à M. Alfred Boucher qui a exposé une figure en marbre, *A la terre*.

1res médailles : Feu Antoine Gardet, le *Sommeil de l'enfant Jésus*, groupe marbre ; M. Pépin, le *Joug*, groupe plâtre. L'une de ces premières médailles est attribuée à un artiste décédé, M. Gardet, qui est mort à Rome, pensionnaire de la villa Médicis.

2es médailles : MM. Lami, *Première faute*, statue marbre ; Bouteiller, *Nymphe victorieuse*, groupe plâtre ; Mac-Monniès, *Natan Hale*, statue plâtre ; d'Houdain, *Faune* et le *Repos de Diane* ; Hercule, *Turenne enfant*, *Naïade* ; Boutry, l'*Amour et la Folie*, *Chasseur* ; Mlle Lancelot, la *Famille* ; Gaulard, l'*Idéal*.

3es médailles : MM. Peene, Anglade, Theunissen, Chavaillaud, Deschamps, Grandin, Bloche, Hozet, Aubert, Lagarrigue, Pauchard.

Mentions honorables : MM. Bureau, Chevre, Clerget, Davis, Delacour, Mlle Ducrot, MM. Fernand Dubois, Alfred Foretay, Forgeot, Mlle Genadius, MM. Girardin, Gratly, Greber, Hasselink, Hingre, Charles Leonard, Loiseau-Rousseau, Muhlembeck, Pendaries, Rasummy, Roze, Ruffier, Seysset, Valli, Waldmann.

Section d'architecture

Deux tours de scrutins n'ont pas donné de résultat dans cette section : il n'y a donc pas cette année, de médaille d'honneur pour l'architecture.

1res Médailles, MM. André (Pierre) (*Restauration du théâtre et du forum d'Ostie*) ; Barbaud (*Château de Bressuire*).

2es Médailles : MM. Normand (Ch.-N.), Yvon, Durand (Antonin), Dutocq, Louzier (Sainte-Anne).

3es Médailles : MM. Chedanne, Rouillard, Paulme, Dusart, Charpentier-Bosio.

Mentions honorables : MM. Barre, Bossis, Chapelain de Caubeyres, Dargaud, David, Dausset, Debresco et Duquesne, Dionis du Séjour, Dubois, Esnault-Pelterie et Meyer, George et Kahenn, Hista, Honoré, Koch, Libaudière, Margotin, Marquet, Mollet, de Morsier, Ollivier, Raimbert, Schuler et Berger.

Section de gravure

En gravure, la médaille d'honneur n'a pas été décernée. Sur 140 votants, le chiffre de voix le plus élevé, 67, a été atteint par M. Jules Didier.

1res médailles : Eau-forte : MM. Gery-Richard (dessins pour l'édition nationale des œuvres de Victor Hugo), Mathey-Doret, *Rubens peint par lui-même.* — Burin : Annedouche, *Vierge*, d'après Bouguereau.

2e médailles : Burin : MM. Jules Massart, *Ascanio*, *Illusions perdues.* — Bois : Mme Jacob Bazin, *Un vieux moine.* — Lithographie : M. Ernest Guillon, *Saint Sébastien, martyr*, d'après Ribot.

3e médailles : Eau-forte : MM. Gravier, Coppier, Focillon. — Bois : MM. Gusman, Dochy. — Lithographie : MM. Pélissier, Audebert.

Mentions : Eau-forte : MM. Payrau, Bertrand, Dunod et Mme Olivier. — Bois : Mlles Genty et Mirman, M. Lemaire. — Burin : MM. Dezarrois, Julian-Damazy, Kriéger. — Lithographie : MM. de la Pinelais et Mesplès, Mlle Chapus.

Les *Dernières cartouches*, d'Alphonse de Neuville, l'une des plus belles œuvres du célèbre peintre militaire et celle qui contribua le plus à fonder sa réputation, vient d'être achetée par le commandant Hériot, au prix de 175.000 francs.

Une somme de 10.000 francs vient d'être accordée à titre de subvention, par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à la ville d'Amiens pour l'aider à faire l'acquisition du tableau de M. Jules Lefebvre, *Lady Godiva*, qui a figuré au Salon de l'an dernier. La ville d'Amiens complétera le prix de cette acquisition qui est, au total, de 20.0000 francs. Le conseil municipal d'Amiens ambitionnait d'acquérir l'œuvre de M. Jules Lefebvre en considération de ce que ce dernier est né dans cette ville.

Le jury du concours de la ville de Paris pour la composition d'une œuvre musicale avec soli, chœurs et orchestre, a rendu son jugement. Il a été décidé qu'il n'y avait pas lieu de donner le prix, mais on a accordé une mention à la partition *Mérovig*, de M. Samuel Rousseau, avec l'attribution d'une subvention de 6.000 francs pour le cas où il voudrait faire procéder à une audition publique de son œuvre.

Le conseil municipal a décidé que le monument à élever à La Fontaine sera érigé à l'angle des avenues Ingres et du Ranelagh. Il a désigné l'emplacement de la statue qui doit être élevée à Beaumarchais : ce monument

occupera le terre-plein situé sur le bouvlevard qui porte son nom, en face de la rue Saint-Gilles,

Le Kuntsclub de Rotterdam est autorisé à occuper, du 15 novembre au 31 décembre 1891, le pavillon de la Ville de Paris pour y organiser une exposition d'œuvres d'artistes hollandais.

On vient de vendre, à Berlin, une suite de quatorze dessins à la sépia par Moreau le Jeune. Les enchères ont atteint le prix de 109.500 marks, soit environ 136.000 francs. C'est un libraire parisien qui s'est rendu adjudicataire de ces dessins.

Le céramiste Deck qui, il y a quelques années, avait succédé à M. Lauth comme administrateur de la manufacture nationale de Sèvres, vient de mourir dans cette ville. Il était né à Guebwiller (Alsace) en 1823. Venu à Paris où il s'établit comme céramiste, il ne tarda pas à se faire une réputation dans la fabrication des poteries qu'il décorait lui-même et dans lesquelles il montrait le talent d'un véritable artiste. Il a beaucoup contribué à enrichir la palette des céramistes ; le bleu turquoise ou « bleu Deck », comme on l'a appelé, donnait à ses faïences un éclat incomparable. Grâce à ses procédés, on a pu admirer souvent, dans les expositions d'art décoratif, des vases décorés par lui, qui peuvent soutenir la comparaison avec les fameuses poteries flambées à la persane, dont il semble qu'il ait retrouvé le secret. Son passage à l'administration de la manufacture de Sèvres n'avait pas encore pu faire bien juger du résultat de son influence : il faut dire que l'art de la porcelaine n'est pas tout à fait l'art de la faïence ; et Deck fut surtout un incomparable faïencier. Ce sont surtout les produits de son industrie privée qui ont fait sa réputation et son véritable mérite.

Le peintre paysagiste Léon-Guy-Sébastien Le Goaësbe de Bellée est mort à Paris, ces jours derniers, des suites d'une longue et douloureuse maladie contractée pendant les stations hivernales qu'il faisait dans la forêt de Compiègne, où il allait fixer les effet de givre et de neige dont il excellait à peindre les aspects grandioses et les délicates orfèvreries.

Léon de Bellée était né à Ploërmel (Morbihan) en 1844. Il se donnait comme élève de Montfort, artiste mort il y a déjà longtemps et qui peignit des sujets orientaux, et de M. Lansyer. Mais, en réalité, il s'était à peu près formé lui-même devant le spectacle, sans cesse renouvelé, de la nature. Son nom n'est pas de ceux qui brillent pour les foules, car son originalité réelle était faite de délicatesse et de sincérité et aussi de distinction, qualités fort discrètes en elles-mêmes, et qu'il concentrait généralement en de tout petits panneaux. Il choisissait ses motifs principalement dans

la forêt de Compiègne, où il avait installé son atelier au bord de l'Aisne, au milieu du joli village de Francport, ou encore sur les côtes de Normandie et de Bretagne. Ses saisons préférées étaient le printemps et l'hiver. Il rendait avec un charme exquis les merveilleuses floraisons du givre diamantant les hautes futaies claires, et la première éclosion des pommiers dont les rameaux tordus s'allument comme de petites flammes roses. Il aimait aussi les hôtes naturels des bois, cerfs inquiets, chevreuils dont les hardes traversent les profondes avenues, sangliers solitaires, écureuils grimpeurs, ou canards sauvages, dont il comprenait la vie et qui venaient animer silencieusement ses tableaux. De Bellée a peint aussi un certain nombre de sujets polaires pendant le voyage qu'il fit au Cap Nord en 1881, à la suite de M. Kœchlin-Shwartz qui a raconté cette excursion, illustrée par son compagnon de route.

Comme graveur, de Bellée a exécuté des eaux-fortes originales, quelques-unes d'une grande importance. L'*Artiste* a publié de lui quelques petites impressions très fines. Il faisait partie de la réunion de peintres qui viennent de s'associer dans le but de renouveler la lithographie et dont parle plus haut notre collaborateur, M. Germain Hédiard, à la fin de son article sur l'exposition de lithographie.





LES LIVRES

L'Art en Espagne, par Paul Flat (Paris, — Lemerre). Ce livre est bon, pour deux raisons. D'abord, — et c'est un assez rare mérite dans les livres d'art, un mérite qu'il faut noter, — le sujet en est un peu banal ; les monographies sur les artistes espagnols sont rares en France ; on pourrait, une fois cités le *Velasquez* de M. Paul Lefort et le *Fortuny* de M. Yriarte et les jugements épars du baron Davilliers, plus soucieux d'autres données dans ces arts qu'il aima si bien, chercher quels documents nous sont donnés sur les individualités artistiques plus fécondes et plus robustes que tant d'écoles italiennes inutilement étudiées. Puis, et c'est une vertu singulière en ce temps de lourde critique, le livre est allègre et français, écrit avec ardeur et joie.

Une grande partie des critiques d'art, — nous suivons la carrière sans nettement suivre leurs traces, — se sont jetés dans une vaine et pesante érudition, imitée d'un pays voisin, et merveilleusement propre à déguiser la pauvreté de l'idée et la pénurie du style. Il faut remercier M. Flat d'avoir dédaigné les entassements inutiles et les prétentieuses recherches. Il est de l'école française : ce fut celle du souverain maître Eugène Fromentin, c'est la nôtre ; il a compris que l'art est fait pour d'autres que pour les bibliomanes incapables de le comprendre. Amateur distingué, subtil et raffiné dans ses préférences artistiques, il a cru que la vraie manière d'étudier et de comprendre la fleur du génie est encore de regarder avec amour, de revenir avec passion, de parler avec foi et franchise.

Cette franchise et cette foi, peut-être bien finiront-elles par s'imposer. Plus d'un, qu'étouffe encore l'officiel pouvoir de certains, les gardent en eux. Il convient de les affirmer, et lorsque nous les découvrons aidées d'un style naturellement bon, servies par un esprit solide et délicat, il est nécessaire d'en signaler l'expression.

Non que je veuille dissimuler à l'auteur combien je lui souhaite, alors qu'il reprendra ce livre, de développer en les fondant sur une étude plus sérieuse encore certaines de ses esquisses; je lui demanderais même de compléter telles de ses notes peut-être un peu hâtives, ou trop lyriques et par là trop vagues d'accent. Aussi bien, puisque je me laisse aller au rôle très facile de conseilleur, pourrais-je aussi bien lui conseiller certaine dédicace qui d'abord égare sur la méthode et les tendances de ses œuvres en la rattachant, par l'étiquette seule, à une école aussi roide dans ses doctrines et stérile dans son esprit que la pensée de M. Flat me paraît abondante et souple.

Sans prétendre analyser par le détail ce livre brillant et divers, qui peut gagner encore si l'auteur, avec une plus longue expérience de la prose artistique, se défait de certaines formules d'admiration un peu convenues, je puis dire que le progrès dans le sens de la vraie et féconde critique y semble constant ; et le dernier chapitre, celui qui a trait à Goya et dont la *Revue bleue* a donné déjà des extraits, ce chapitre semble aussi le meilleur de l'ouvrage. On sent qu'une sympathie d'enthousiasme a entraîné le voyageur artiste vers l'œuvre de ce maître extraordinaire entre tous, autant par la conception que par le métier, profond philosophe en même temps que peintre unique, étrange dans son génie et rare dans sa pratique : Balzac et Daumier, Edgar Poë et Gavarni, avec cela toute la fougue et le merveilleux savoir-faire d'un homme né dans la patrie de Velasquez.

Au reste, tout en insistant sur le mérite d'une étude consacrée au peintre espagnol le plus voisin de notre complexe et bizarre société, il serait injuste d'omettre les jugements ingénieux, les critiques ou les éloges également indépendants et réfléchies que M. Flat a consacrés aux Velasquez, aux Zurbaran, aux Murillo, aux Ribeira, sans d'ailleurs s'interdire, en ce riche album de voyage, les croquis vivement jetés, de lumineux paysages où revit çà et là l'Espagne avec son charme pénétrant, cette puissance et cette âpre grâce, visibles dans tous ses aspects comme ils le sont dans son art même. — P. G.

Péril, roman par Henry Gréville (Paris, Plon et Nourrit). — Le nouveau roman d'Henry Gréville, *Péril*, est une œuvre hardie et séduisante qui obtiendra le plus vif succès. L'auteur y peint, dans le style caressant et fin, dont il a le secret, les enivrements et les cruels déboires d'une passion indigne qui fascine et foudroie un jeune peintre de génie. Les scènes de ce récit se déroulent dans le cadre du monde artistique parisien, qui pique si vivement la curiosité du public.

Le directeur gérant, Jean Alboize.

Le Mans. — Imprimerie Edmond Monnoyer.



MADEMOISELLE BOULIARD



MADEMOISELLE

MARIE-GENEVIÈVE BOULIARD

PEINTRE DE PORTRAITS (1772-1819)



E bons esprits prétendent que l'Histoire est morte. Ce sont les biographes qui l'ont tuée.

La nouvelle est-elle exacte ?

— Oui et non.

— Y a-t-il lieu de s'attrister ?

— Pas encore.

— Cependant... ?

— Raisonnons.

Observée dans son but, l'Histoire a été très nettement définie par l'homme qui a dit : « Le passé est comme la distance; notre vue y décroît et s'y perdrait de même si l'Histoire et

la Chronique n'eussent placé des flambeaux aux points les plus obscurs. » Ce mot est de Buffon. Observée dans son procédé, dans ses moyens d'action, l'Histoire est redevable à Bossuet d'une définition toujours juste, toujours actuelle : « De notre temps, l'Histoire a dû paraître avec toutes ses preuves, et munie, pour ainsi dire, de tous côtés. » Cette parole, vraie il y a deux siècles, n'a rien perdu de sa portée. Elle est d'une logique rigoureuse. Mais, en raison même des appuis sans nombre, des armes défensives dont elle est tenue de s'entourer, l'Histoire doit être circonspecte avant de s'ériger en juge des événements, des doctrines ou des hommes, avant de s'attribuer un rôle décisif. Le domaine de l'Histoire, c'est le passé, mais un passé lointain, révolu, séparé du présent par la rupture de nombreux anneaux dans la chaîne des temps ou des idées.

On s'est ému des écrits d'un philosophe qui récemment a dérangé les idées admises sur Napoléon. Pourquoi ? On l'a trouvé téméraire parce qu'il portait atteinte à l'Histoire. Vains reproches. L'histoire de Napoléon n'est pas écrite. Elle ne saurait l'être avant plusieurs siècles, pas plus que celle de la Révolution. Cet homme et ce temps ne sont point le passé. Nous les touchons du doigt. Le mouvement provoqué par la nation en 1789, comprimé et ordonné, mais non pas entravé par le génie d'un législateur et d'un soldat au début de ce siècle, nous entraîne dans sa marche régulière. N'en déplaise à la mémoire de plusieurs écrivains, l'histoire de la Révolution, l'histoire du Consulat et de l'Empire, celle de la Restauration, du Gouvernement de Juillet, de la seconde République, du second Empire n'est pas faite, et nous ne saurions la faire. De même l'histoire de l'École française est-elle en dehors de notre pouvoir, tout aussi bien que l'histoire de David, de Delacroix ou de Meissonier. Très différente est la situation de l'homme de lettres, du critique, du philosophe, du moraliste s'ils se placent en présence de l'antiquité. La civilisation grecque ou romaine, Periclès ou César, Phidias, Virgile, Cicéron appartiennent vraiment à l'Histoire, parce qu'il est en notre puissance de les juger avec désintéressement et sans craindre que des révélations inattendues s'ajoutent aux documents connus. Sans doute l'historien des temps révolus ou des personnages de l'antiquité n'abdiquera pas. Il restera maître du point de vue qui répondra le mieux à son tempérament, à ses goûts. Mais, semblable au promeneur que

l'on surprend envisageant un édifice ou une statue sous toutes ses faces, sous ses aspects les plus divers, la tentation ne lui viendra pas de rien distraire de l'objet de son étude. Il l'analysera sans passion, avec la seule pensée de bien dire, de distancer ses devanciers par la justesse des aperçus, l'opportunité d'un enseignement élevé. Ainsi aura-t-il éclairé les points obscurs du passé en y allumant ces flambeaux dont parle Buffon.

Quant à nous qui traitons des choses de la veille, gardons le précepte de Bossuet; recherchons les preuves; ayons à cœur de « munir » de tous points notre récit. C'est le rôle du biographe, le seul que nous puissions remplir. Il a d'ailleurs ses difficultés. Ne nous effrayons pas, surtout, si l'on nous accuse d'être les meurtriers de l'Histoire. Le biographe ne tue pas l'Histoire, il la prépare. Elle viendra quand il sera temps, quand les hommes et les choses en discussion parmi nous n'éveilleront plus de débat irritant. Elle viendra, et se plaçant en face des événements accomplis, ce sont nos chroniques, nos biographies, nos esquisses légères qu'elle voudra compulser avant d'écrire. Préparons donc sa venue, abrégeons sa tâche en fixant dans le livre ce que nous pouvons savoir de circonstancié, de curieux sur un maître de la plume ou du pinceau. Au surplus, je me doute bien que l'Histoire négligera de lire certaines pages de nos écrits. Qu'importe! Il y a des personnalités qui doivent rester au second plan, des figures de demi-grandeur qui jamais n'atteindront à l'immortalité. Soit. Mais qu'est-ce à dire? L'oubli probable de l'Histoire à l'endroit de ces personnages au demi-relief n'est-il pas un motif de plus de sauver leur profil, de rappeler leur sourire discret, leur vie modeste, leur talent aimable et de bon aloi?

Marie-Geneviève Bouliard, peintre d'histoire et de portraits, me recommande de ne pas négliger les maîtres oubliés. Ce n'est pas qu'elle m'ait jamais écrit ou parlé, car elle est née en 1772 pour mourir à quarante-sept ans, le 7 janvier 1819. Mais elle a fait mieux que de manifester par écrit son désir de tenir une petite place dans l'école française, elle a peint son propre portrait dès l'âge de dix-huit ans et nous l'a laissé en forme de douce protestation contre l'indifférence ou le dédain. Le calcul était juste. Voilà plus de cent ans que la petite toile couverte par l'artiste devant sa *psyché* appelle le regard et stimule la curiosité de générations d'amateurs. Maintes fois reproduite

par des copistes de ce siècle, la peinture originale a gardé son attrait, sa fraîcheur, sa solidité, sa grâce sérieuse et juvénile.

Du modèle et de ses proches, nous ne saurions parler bien longuement. Un écrivain de nos jours a vu l'acte de décès de Marie-Geneviève, et sur cette pièce, notre artiste était dénommée « Boullar ». Ce n'est là qu'une variante du nom, opérée par l'ignorance ou la distraction d'un expéditionnaire des bureaux de l'état civil. L'accident est sans portée. Il ne me paraît pas licite de prendre acte de la forme nouvelle fortuitement donnée au nom patronymique de Marie-Geneviève pour voir en elle une descendante de Mathurin Boulart « maître peintre, sculpteur et privilégié suivant la Cour », décédé le 28 août 1676. D'ailleurs, le talent, la jeunesse, la grâce n'ont pas besoin d'ancêtres. Par contre, les alliés sont utiles en toute circonstance. Le *Væ soli!* se vérifie pour chacun de nous. Heureux celui qui marche dans la vie entouré d'amis ou d'émules! Les émules entretiennent autour de nous une atmosphère ambiante profitable à l'intelligence; les amis empêchent notre cœur et notre volonté de défaillir.

Je serais enclin à croire que Marie-Geneviève est parente de son homonyme, le graveur Jacques Bouliard, qui, au Salon de 1791, exposait une estampe d'après le tableau de Vincent, *Borée et Orythie*. N'est-ce pas à ce même Salon qne Marie-Geneviève envoyait une *Tête de femme couronnée de roses* et un *Portrait de femme?* Jacques Bouliard prit peur durant la période aiguë de la Révolution. Il passa en Angleterre. Quand la Terreur eut fait son temps, l'artiste émigré tenta de rentrer en France. Il reparut en septembre 1797. Mais la douane eut le mauvais goût de visiter ses bagages. Ils renfermaient dix planches accompagnées de légendes en anglais. On les retint à Calais. Bouliard demeura. Il ne voulut point se séparer de ses ouvrages. Marie-Louise Gavot, sa femme, se rendit seule à Paris. Elle fit aussitôt parvenir au « citoyen ministre de la Police générale » une supplique établissant que les planches de son mari avaient été gravées en France avant son départ. Si aujourd'hui ces planches étaient revêtues de légendes en langue anglaise, c'est qu'il avait fallu vivre à Londres et que Bouliard n'aurait pas pu vendre d'épreuves de ses gravures sans l'addition d'un texte intelligible pour les étrangers dont il était l'hôte momentané. D'autre part, l'artiste était digne d'éloges quant au motif qui l'avait déterminé à passer à Londres. Marie-Louise

Gavot l'affirmait : son mari, en traversant la Manche, n'avait eu d'autre but que « d'acquérir de nouvelles lumières sur les procédés en usage dans son art! » *Si non e vero?...* Au surplus, Bouliard n'était point le premier venu. Il avait fait partie, à titre d'Agréé, de la ci-devant Académie de Peinture. A l'appui de ces affirmations, Antoine Renou, ancien secrétaire de l'Académie, Joachim Lebreton, déjà membre de la deuxième classe de l'Institut, Charles-Paul Landon, à la fois peintre, graveur et écrivain, avaient apposé leurs signatures sur la supplique de la femme Bouliard ou les pièces annexes qu'elle voulut y joindre. Ces précautions étaient sages. En effet, au mois de septembre 1797, le ministre de la Police générale s'appelait Sotin. Ce magistrat n'entendait pas badinage lorsqu'il s'agissait de produits venant d'Angleterre. Ce fut lui, on se le rappelle, qui fit saisir à Lyon les manteaux des députés, reconnus pour être de casimir anglais. J'imagine que la femme Bouliard eut quelque peine à convaincre le ministre protectionniste, et le graveur a bien pu prolonger sa faction aux abords de la douane de Calais.

Eh bien! oui, nous sommes d'accord; Montaigne a eu raison d'écrire que l'homme est ondoyant et divers. Il n'y a qu'un instant j'aurais presque parié pour la proche parenté de Jacques et de Marie-Geneviève Bouliard. Contemporains, Parisiens l'un et l'autre, artistes tous les deux, exposant au Louvre à la même heure, en septembre 1791, l'an IIIe de la Liberté, je n'aurais pas fait de difficultés pour reconnaître en eux le frère et la sœur. Et voilà que je change d'opinion. J'hésite. Je me trouble. Je n'ai plus foi dans ma thèse. Établir un rapprochement quelconque entre les deux artistes dont je viens de parler, me paraît déplacé. J'estimerais faire injure à Marie-Geneviève en osant admettre que Jacques Bouliard est de sa race. Sûrement il n'en est rien. Cela est évident. Nous sommes en présence de deux homonymes, et rien de plus. Ce qui le prouve, c'est la différence de tempérament. Ici, la crainte ; là, l'intrépidité. Ici, un homme qui émigre; là, une jeune femme qui demeure en France, à Paris, dans son atelier, paisiblement occupée à peindre les portraits de ses amis ou de quelques personnes en renom. A la bonne heure! Cette fierté, ce calme séduisent l'esprit. On se sent plein de respect, on éprouve de l'attrait pour cette nature franche et simple, que rien n'arrête dans l'accomplissement régulier de sa tâche quotidienne.

Ne cherchez pas le nom de Marie-Geneviève dans les journaux du temps : il ne s'y trouve pas. La digne femme ne songea point à faire parler d'elle. Assez d'autres se croyaient appelées à un rôle politique. Marie-Geneviève estima qu'elle donnerait par ses ouvrages la mesure de la sécurité dont certains esprits s'assurèrent le bienfait aux heures les plus troublées, et elle continua de peindre.

En 1791, Marie-Geneviève Bouliard habite « rue Bailleul, vis-à-vis l'hôtel d'Aligre ». Deux ans plus tard, notre artiste demeure rue du Bac, 145. Sept peintures ou dessins paraissent sous son nom au Salon de 1793. Au nombre de ces ouvrages prennent place les portraits des citoyennes de With et de leur jeune frère. Quel concours de circonstances ramènent Marie-Geneviève, en 1795, dans son ancienne demeure de la rue Bailleul ? Nous ne pouvons le dire. Une étude, *Aspasie*, et le portrait de la citoyenne *** rappellent le nom de Mlle Bouliard aux visiteurs du Salon. En 1796, l'artiste a de nouveau quitté la rue Bailleul. Elle habite place Froid-Manteau, 198. Elle envoie au Salon plus de treize portraits, parmi lesquels ceux de la citoyenne Gambs, du citoyen Mazade, administrateur du Théâtre des Arts, du citoyen Alexandre Lenoir, conservateur du musée des monuments français, et de la citoyenne Lenoir. Puis vient le portrait de la citoyenne Arnould et plusieurs études. Enfin en 1798, Marie-Geneviève réside au Palais national des Sciences et des Arts. Son pinceau s'est ralenti. Deux études de femmes et un portrait constituent son envoi au musée central des arts, le 1er thermidor (19 juillet) date de l'ouverture du Salon. A la vérité, le portrait exposé par Mlle Bouliard en 1798 renferme deux têtes fraternellement confondues dans un même groupe. Ce sont les enfants du citoyen Vernet, qui se tiennent embrassés. Les pauvres petits étaient presque célèbres. On sait le péril auquel ils avaient échappé le 10 août 1792. Carle Vernet habitait au Louvre l'un des appartements concédés par la Couronne aux artistes de mérite. Ici, je laisse parler le biographe des Vernet, M. Durande :

« Après le siège du château, le bruit s'était répandu parmi la populace que les galeries du Louvre servaient de lieu de refuge à quelques Suisses échappés au massacre ; aussitôt des balles font voler en éclats les vitres des appartements où résident les artistes. Carle comprend l'imminence du danger et veut soustraire sa jeune

famille aux violences d'une invasion probable. Il saisit Horace dans ses bras, tandis que de son côté Mme Vernet prend son second enfant, la petite Camille. Ainsi chargés de leurs précieux fardeaux, ils s'élancent à travers les corridors, sortent du Louvre et gagnent le plus vite qu'ils peuvent la maison de Moreau, beau-père de Carle.

« Cette course haletante faillit se terminer d'une façon lamentable. Comme ils touchaient au port, les fugitifs eurent à essuyer une décharge de mousqueterie ; heureusement aucune balle n'atteignit son but, et ils en furent quittes pour recevoir une pluie de plâtras que les projectiles avaient détachés de la muraille en venant s'aplatir contre elle. »

On devine quel dut être l'intérêt du tableau de Mlle Bouliard représentant Horace et Camille fièvreusement blottis et comme réfugiés dans les bras l'un de l'autre. N'était-ce pas une sorte d'écho de la journée terrible du 10 août ? Observons que Marie-Geneviève peint cette toile au Louvre devenu le Palais national des Sciences et des Arts. Carle Vernet y avait repris possession de son logement. Les deux ateliers ne pouvaient être séparés que par une faible distance, si même ils n'étaient voisins. Vous reconstituez la scène ? De temps à autre les enfants de Carle Vernet entrouvrent la porte de l'habitation paternelle, et les voilà courant dans le couloir. Ainsi des oiseaux captifs, échappés de la cage, s'en vont voletant vers toutes les issues. Une porte est entre-bâillée. Les enfants s'approchent. Une jeune fille leur apparaît, assise devant son chevalet. Elle ne les a pas entendus. Son travail l'occupe. Elle peint un fond en attendant que son modèle arrive pour la séance convenue. Les deux enfants l'aperçoivent de dos. Comment faire ? Camille se hasarde à gratter légèrement le chambranle de la porte ; Horace frappe du pied. C'en est assez. Marie-Geneviève se détourne. Elle les voit et sourit. Bataille gagnée. Nos assiégeants sont bientôt dans la place. Ils vont d'un endroit à l'autre, inspectant les toiles, le mobilier, les cartons, furetant de l'œil dans tous les coins. Enfance et Jeunesse s'entendent aisément. Les petits curieux ont promptement fait le tour de l'atelier. Ils n'attendent plus que le salaire accoutumé dont on les gratifie dans tout le Palais, je veux dire les caresses et les flatteries qui jamais ne sont marchandées à leurs fronts candides, à leurs lèvres mutines. Marie-Geneviève oubliant ses pinceaux asseoit sur ses genoux Horace

et Camille tout émerveillés de l'accueil de cette jeune femme qui a pour eux des cajoleries de sœur aînée. On se sépare. On se revoit. On ne se quitte plus. Un jour, je ne sais comment, le souvenir du 10 août fut évoqué. Les deux enfants devinrent sérieux. La peur les avait ressaisis. Horace voulut raconter les angoisses de cette journée terrible. Les forces lui manquèrent. Il bulbutia. Camille courut à lui et l'enveloppant de ses deux bras comme eût fait une mère courageuse, elle acheva sans changer de pose le récit interrompu. Ce fut pour Marie-Geneviève un trait de lumière. Sa composition, — un chef-d'œuvre de grâce, et de terreur, — était trouvée. Consultez les écrivains du temps. Ils sont unanimes dans l'éloge de ce portrait où les deux enfants du citoyen Vernet se tiennent étroitement embrassés.

Dirai-je les exodes singuliers de Mlle Bouliard à travers la grande ville, de 1802 à 1817? Elle habite successivement le faubourg Saint-Denis, la rue de l'Échiquier, le faubourg Montmartre et la rue des Petites-Écuries. Quel est le secret de ces changements, de cette agitation ? Caprice ou devoir ? Mystère.

Dirai-je quels furent ses ouvrages au début du siècle ? A l'exception d'une peinture qui par le sujet traité se rattache à l'histoire, *Herminie écrivant le nom de Tancrède sur l'écorce des arbres,* Marie-Geneviève semble n'avoir peint que des portraits. Les personnages qui posent devant elle ne nous sont pas connus. Elle omet de les désigner au livret des Salons où elle expose. A quoi bon ? L'œuvre peinte vaut par elle-même et non par le cartel fixé sur le cadre. Est-ce que le visage d'un inconnu n'a pas autant de caractère, autant d'attrait que celui de l'homme célèbre, poète, orateur ou capitaine ? Demandez à Millet. Ses immortels laboureurs comptent-ils beaucoup de rivaux ?

Mais j'ai assez parlé de Marie-Geneviève étudiée dans sa vie, dans ses relations, dans ses préférences. Quelle place est la sienne parmi les peintres de son époque ? Qui l'a formée ? Quel est son style ? Quelle sa palette ?

Certains écrivains veulent que Mlle Bouliard ait reçu les leçons de Doyen, de Greuze, de Taillasson et de Duplessis. Quoi ? L'aimable artiste aurait-elle changé de maîtres comme elle changea plus tard de demeures ? Avons-nous affaire à une nature difficile, irritable, pre-

nant ombrage d'une réprimande ou d'un conseil? Je n'en crois rien. C'est gratuitement que l'on nous présente Marie-Geneviève dans l'atelier de Doyen. Les rares portraits que nous connaissions de Mlle Bouliard ne laissent pas soupçonner l'influence du peintre, convaincu sans doute mais théâtral, du *Combat de Diomède et d'Énée*. Au surplus, Doyen quittera la France en 1791, invité par Catherine II à prendre la direction de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg. Or, en 1791, Marie-Geneviève n'a que dix-neuf ans. Elle exposera, je le sais, en cette même année; mais n'oublions pas que, si les biographes ont dit vrai, notre artiste a dû fréquenter, avant 1791, outre l'atelier de Doyen, celui de Greuze et celui de Taillasson. Taillasson est certainement de trop dans la liste des professeurs de Marie-Geneviève. Peintre pénible, hésitant, il n'a pu former une élève à la touche légère et franche. Greuze est moins loin. Mlle Bouliard l'a-t-elle consulté? Se sont-ils vus? Je n'en sais rien, mais sûrement la jeune femme a regardé les portraits signés de Greuze. L'attitude aisée des personnages du peintre l'a frappée. Elle a également saisi l'abandon, le négligé, la grâce apprêtée, le sourire piquant, parfois malsain qui détonnent dans les œuvres de Greuze, et Marie-Geneviève a su se défendre de pareilles concessions, de semblables défaillances. Mais pourquoi chercher? Apprenons d'elle-même quel fut son maître. Elle nous dira que son maître, c'est Duplessis. Consultez les livrets. Aussi souvent que Mlle Bouliard se déclare l'élève de quelqu'un, elle nomme Duplessis. Dès lors qu'aucun autre peintre ne reçoit de Marie-Geneviève ce témoignage de déférence et de gratitude, c'est apparemment que Duplessis a été son seul maître.

Duplessis est un peintre sévère; il atteint à l'énergie sans perdre de vue la beauté; les nuances d'une physionomie, la mobilité du visage humain dans ce qu'elle a d'expressif n'ont pas de secrets pour lui. Les carnations transparentes ou montées de tons sont mises en valeur sur ses toiles par une habile opposition de la lumière et des ombres.

Telles seront les qualités maîtresses des portraits de Mlle Bouliard. Elle a été l'élève de Duplessis; elle reste son émule.

Marie-Geneviève, durant la période révolutionnaire, appartint à l'élite des portraitistes. Renouvier l'a constaté. « Les peintres accrédités pour le portrait, écrit-il en parlant des Salons de l'an IV et de l'an V, étaient alors Laneuville, la citoyenne Auzou, élève de Regnault,

et la citoyenne Bouliard, élève de Duplessis. Ils se partagèrent, avec Ducreux et Colson, les personnages de l'époque. » Ces lignes sont extraites de l'*Histoire de l'Art pendant la Révolution*, livre posthume, mis au jour, il y a bientôt trente ans, par M. Anatole de Montaiglon. C'est dans le même livre que Renouvier laisse échapper cette interrogation douloureuse : « Où trouver maintenant les portraits de Ducreux, de Dumont, de Colson, de Laneuville, de Mlle Bouliard et de Mme Auzou ? »

Trois portraits seulement de Mlle Bouliard me sont connus : celui d'Alexandre Lenoir, aujourd'hui à Château-Thierry, chez un petit-fils du fondateur du musée des monuments français ; celui de Mme Alexandre Lenoir, chez la veuve du dernier secrétaire de l'École des Beaux-Arts, Albert Lenoir, membre de l'Institut, mort nonagénaire en 1891 ; celui de Mlle Bouliard elle-même, au musée d'Angers.

Je ne veux parler ici que de cette dernière œuvre. C'est un artiste angevin, Roch-Jean-Baptiste Donas, à la fois peintre, sculpteur et graveur, qui offrit cette toile à la ville d'Angers en 1844. Donas avait alors plus de quatre-vingts ans. Né en 1762, il avait passé une notable partie de son existence à Paris. C'est à Paris qu'il apprécia le talent de Mlle Bouliard et s'assura la possession du portrait de l'artiste.

L'œuvre est signée.

Donas veut que cette peinture date de 1792. Le personnage représenté accuse en effet vingt années. En buste, vue de face, la tête légèrement penchée sur l'épaule droite, un ruban rouge dans les cheveux, telle se montre à nous Marie-Geneviève, la gorge découverte et les épaules enveloppées d'un fichu blanc dont l'éclat est assourdi par une écharpe de tulle noir négligemment nouée sur la poitrine. L'artiste est assise dans un fauteuil. De longues mèches soyeuses tombent sur ses épaules. Le regard est franc et sérieux. La bouche est reposée. Une expression de douceur, une sorte de maturité précoce enveloppent le frais visage de la jeune fille ; mais j'ai tort, je le sens, de décrire avec la plume ce que la magie du pinceau est seule capable de bien rendre. D'ailleurs, mon effort est vain. Mieux que ma prose, la planche de M. J. Hanriot, délicatement gravée d'après le dessin de M. Brunclair, conservateur du musée d'Angers, voire même une ancienne lithographie de Gibert, car il ne faut rien omettre, rend, à la couleur près, l'effet, le charme

de ce délicat portrait. Refermez donc ces pages, et regardez l'estampe qui les précède.

Et maintenant, de bonne foi, l'Histoire est-elle lésée dans son droit, dans son œuvre future, par les rares documents, les indications insuffisantes que je viens de rassembler sur Mlle Bouliard ? Les biographes sont-ils si criminels qu'on veut bien le prétendre ? J'ai peine à l'admettre. Nous ne sommes guère, nous autres autres chroniqueurs, que des auxiliaires modestes. Nous disposons le chanvre et le lin sur le métier du tisserand, mais le tisserand, c'est l'historien. C'est lui qui, rapprochant les fils clairsemés, leur donnera la cohésion, la régularité qu'exige une trame étendue et solide. Mais si le tisserand tarde à venir, s'il oublie de faire sa journée, l'œuvre matinale du biographe n'aura pas été sans profit. Un poète oriental a dit : « L'ombre est alternativement la messagère ou la suivante de la lumière, et il appar-partient au sage de distinguer la vraie place de l'ombre dans l'orbite du soleil. » La mémoire de Marie-Geneviève Bouliard est enveloppée d'ombre. Ici la puissance ténébreuse est-elle messagère ou suivante ? Les faits précis, la certitude qui sont pour une existence humaine la lumière, se révéleront-ils jamais à quelque chercheur en le conviant à raconter l'histoire véridique et complète du peintre aimable dont je n'ai pu qu'esquisser le profil ? Au contraire, le souvenir de Marie-Geneviève est-il à toujours disparu, escorté par l'oubli ? Messagère ou suivante ? Quel est la place de l'ombre ? Aurore ou crépuscule ? Quel nom lui convient ? Au sage de répondre. Quoi qu'il advienne, ma tâche est remplie.

HENRY JOUIN.





ESSAIS SUR L'HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FRANÇAISE [1]

(NOTES ET FRAGMENTS)

XVIII

Nicolas Poussin (*Suite*)

Le baron Fouquières



ers la fin de sa lettre du 19 août 1641, le Poussin dit à Chantelou : « Le baron Fouquer est veneu me trouuer auec sa grandeur accoutumée ; il trouue fort estrange de ce que l'on a mis la main à l'ornement de la grande gallerie sans lui en auoir communiqué aucune chose. Il dit auoir un ordre du Roy confirmé de Monseigneur de Noyers, touchans la ditte direction, prétendans que ses paisages soient l'ornement principal dudit lieu, estant le reste seullement des incidents. J'ay bien voulu vous escrire sesi pour vous faire rire... »

(1) V. *l'Artiste* de 1889 et 1890 *passim*, mars, avril et mai 1891.

Ce « baron Fouquer » que le Poussin raille si gaiement, a été marqué là par lui d'un sobriquet qu'il gardera dans tous les siècles, et qui d'un trait peint tout l'homme. Ce n'était point d'ailleurs le premier venu parmi les peintres que Jacques Fouquières ; Corneille lui-même ne s'est-il pas mêlé de glorifier son nom : *Peuple*, *voici Fouquière*, *apprêtez la couronne;* mais on n'en vit guère en son temps de plus vaniteux, ni de plus brutalement hautain. Le Poussin ne pouvait donc rencontrer sur son chemin de confrère plus malcommode, sorte de matamore à rapière, ivrogne et processif. Né dans la Flandre occidentale, il était allé de bonne heure à Anvers, avait été élève de Josse de Momper, suivant de Piles, — de Breughel de Velours, suivant Félibien. « Mais ce fut Rubens, dit Mariette en l'une de ses pages les plus brillantes, qui lui enseigna les principes les plus essentiels de l'art. Ce furent les excellents préceptes de ce grand maître qui le rendirent un des meilleurs paysagistes qui eussent encore paru. Il excelloit à représenter des enfoncements de forêts, où il faisoit régner un sombre et une fraîcheur merveilleuse ; il entendoit très bien les lointains, touchoit les plantes, les pierres, les rochers et les montagnes dans leur véritable caractère et peignoit avec beaucoup de vérité les eaux dormantes. Les figures champêtres qu'il introduisoit dans ses tableaux s'y trouvent placées à propos et avec toute la grâce et la vraisemblance possible ; de Piles ne craint pas de le mettre en parallèle avec le Titien. Il faut pourtant avouer que, s'il a fait d'excellents tableaux où le bon goût de couleur et l'intelligence des lumières sont poussés à un haut degré, il en a peint d'autres où un même verd domine trop, et que s'il a eu une bonne manière de toucher les arbres, les touffes en sont aussi quelquefois découpées avec sécheresse. Au reste, il avoit une grande pratique de peindre en grand, et Rubens l'employa plusieurs années dans les grands ouvrages qu'il étoit obligé de faire... Il dessinoit volontiers et s'en acquittoit très bien. Il manioit parfaitement bien la plume. Je n'en connois point de plus moelleuse. Personne que je pense n'a dessiné des broussailles dans un plus grand détail et avec plus d'intelligence. Quoyque faits à peu d'ouvrage, ce n'en sont pas moins des portraits de la nature rendus dans une fidélité surprenante. Il y règne une telle vérité dans le port des branches ; les feuilles et les fleurs prennent des tours si heureux et

des formes si justes, que chaque genre de plantes se reconnoît aisément. Les ombres sont avec cela distribuées avec tant d'intelligence que chaque objet avance ou recule suivant qu'il est nécessaire. Il ne se sert, pourtant, pour faire agir sa machine, que d'un lavis assez léger, sans trait; quelquefois il y mêle quelques couleurs fort légères et mises à propos. Ce qui me charme dans ce maître, c'est qu'il est expressif, et qu'il entre merveilleusement dans le détail des formes ; il n'oublie rien. Il y a dans la plupart de ses dessins des effets de lumière étonnants. Sa manière de dessiner favorite est le lavis sur un trait extrêmement léger fait au crayon noir ; seulement pour arrêter sa première idée. Mais son lavis est heurté et est bien éloigné d'être mol. (Mariette n'avait pas manqué de recueillir quelques excellents dessins de l'homme qu'il prisait si haut. V. son catalogue; et moi-même en possède deux qui suffisent à montrer la souplesse grasse et large et l'éclat de sa manière.) M. de Piles a grande raison de regarder Fouquier comme le Titien des Flamands. Je suis sur cela entièrement de son avis... Fouquiers quitta Rubens pour s'en aller en Allemagne, où il travailla pour l'électeur Palatin ; mais c'est en France où il a fait un plus long séjour. Félibien asseure qu'il y vint en 1621. — (Le musée de Nantes possède de lui une toile signée *J. Focquier* et datée de 1620.) — Ce qui est vray, c'est qu'il existoit fort considéré, lorsque Le Poussin y vint en 1641. Ils eurent mesme ensemble quelques contestations au sujet des peintures de la grande galerie du Louvre... »

Je ne dis pas que les « contestations » seraient restées éternellement ignorées de la postérité ; mais il faut avouer que l'auteur des *Entretiens sur les vies des peintres* n'eut garde de manquer la bonne aubaine qui s'offrait à lui pour raviver outre tombe, et sur bons papiers, la piquante querelle du Poussin et de Fouquières. Elle dormait cette ridicule chicane du « Baron » dans la correspondance de Chantelou, quand Félibien s'avisa de l'en tirer en citant la lettre du 19 août 1641. Il est vrai que ce lui fut une occasion d'expliquer, non sans équité, ce qu'il pensait de l'homme et de l'artiste. Après avoir rappelé que « tant de grands ouvrages que l'on préparoit au Poussin, les grâces qu'il recevoit du Roi et de ses ministres, attiroient sur lui la jalousie des autres peintres françois, particulièrement de Vouët et de ses élèves, qui en toutes rencontres ne man-

quoient pas de critiquer ce qu'il faisoit », il ajoute : « Fouquière, excellent païsagiste, avoit eu ordre de monsieur de Noyers de peindre des vues de toutes les principales villes de France pour mettre entre les fenêtres de la grande Galerie du Louvre et en remplir les trumeaux. Il crut que cet ouvrage qui véritablement eût été considérable, devait le rendre maître de toute la conduite des ornemens de la Galerie, et comme cela ne réussissoit pas selon son désir, il fut un de ceux qui se plaignirent le plus du Poussin, qui en écrivit alors à M. de Chantelou. — Je me souviens, dit Pymandre, d'avoir vu ce Fouquière qui portoit toujours une longue épée. — C'est pourquoi, répartis-je, le Poussin l'appelle le Baron, car il eût cru dégénérer à sa noblesse, s'il n'eût même travaillé avec une épée à son côté. — S'il étoit, répliqua Pymandre, parent de certains Fouquières d'Allemagne, il pouvoit comme eux, avoir beaucoup de cœur, car j'en ai oui parler comme de personnes puissantes et généreuses. — Si quelques-uns, répondis-je, ont cru qu'il fût de cette famille, ils n'ont pas sçu que leurs noms ni leur païs n'ont aucun rapport. Ceux dont vous voulez parler se nommaient Fouckers ; ils étoient d'Augsbourg et les plus riches et accrédités négociants de leur ville... or la famille de Fouquière le peintre n'a jamais été en état de faire de si grandes libéralités. Et quant à lui, pour soutenir sa vanité sur le fait de la noblesse que le Roi lui avoit accordée, il souffroit volontiers toutes sortes d'incommodités, aimant mieux ne point travailler, et ne rien gagner que de n'être pas considéré comme un gentilhomme d'un mérite extraordinaire. Il est vrai que pour ce qui regarde ses tableaux, il en a fait de très excellens, et qu'il avoit une manière bien plus vraie et meilleure que son maître (Breughel). Ce qu'il a peint d'après le naturel, ne peut être plus beau et mieux traité. »

On retrouve dans la très curieuse lettre où Nicolas Wleughels raconte à Dubois de Saint-Gelais la vie de son père Philippe, le nom de Fouquiers parmi ceux des peintres flamands qui prenaient leur gîte et leur table, « et grasse chère, paraît-il, dans cette maison qu'on appelle la Chasse qui est à l'autre bout de la rue du Sépulchre, joignant la rue du Four et qui était une espèce de refuge des peintres de son pays », P. Van Mol, Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Calf, etc., Picard peintre de fleurs et marchand de tableaux, Gérard Locreman doreur ; et la colonie s'étendait jusqu'à Mathieu Plate-Montagne, et touchait par

là à Philippe de Champaigne, qui lui même avait été à Bruxelles élève de Fouquiers. C'est dans cette hôtellerie de la Chasse que, par la rivalité quasi naturelle et inconsciente que j'ai dite ailleurs entre Poussinistes et Rubenistes, l'on médisait à cœur joie du Poussin, et que Fouquières échauffait ses griefs et exaltait sa rancune. Mais c'est là aussi qu'il était le mieux connu dans les intempérances de sa vanité et que ses prétentions à la race antique étaient le plus cruellement rabattues.

Félibien n'avait pas ignoré que Fouquières était « né en Flandre de parents médiocres, » et que la noblesse de ses ancêtres n'était que vanterie, et qu'il devait se contenter sur ce chapitre d'une complaisance personnelle du roi. Le même Nicolas Wleughels que je viens de citer apportait là-dessus un autre témoignage bien autrement cruel pour notre hableur. «Vleughels, raconte Mariette, m'a dit qu'il avait souvent ouï dire à son père qui était Flamand, ami de Fouquiers et de sa même profession, que bien loin d'être né gentilhomme, il étoit d'une fort médiocre condition, et que Juste d'Egmont ne le mortifioit jamais tant que lorsqu'il lui reprochoit d'être fils d'un charron et de n'être riche que de nom. C'est que les Fuggers, ou, comme on les appelle en Flandre, les Fokkiers, ont formé une maison puissament riche, et que lorsqu'on veut distinguer dans ce pays là un homme qui jouit d'une grande fortune, on dit assez volontiers *c'est un Fokkiers.* »

Félibien ignorait-il complètement les commissions, titres et brevets dont argua si bruyamment Fouquières auprès du Poussin pour défendre son privilège et droit exclusif à la décoration de la grande galerie ? Nous la connaissons aujourd'hui cette *commission* royale qui remettait en effet entre les mains de Fouquières, et sans ambiguïté et dans son incontestable plénitude, le gouvernement absolu de ce magnifique travail, y comprenant et bien prévoyant tout ce qui pouvait favoriser ses études préparatoires ; sa lecture ne laisse aucun doute sur les droits entiers de Jac. Fouquières.

M. Ch. Ginoux a trouvé dans les archives communales de Toulon, et a communiqué à la *Revue de l'Art français* (1885, pages 100-101) une *Copie de la Commission du Sr de Fouquières pour les consulz et communautté de la ville de Tollon du 29 octobre 1626 :* « Louis, par la grâce de Dieu, Roy de France et de Navarre, à tous nos Gouver-

neurs, Maires, Eschevins, Consuls, Jurats et Capitouls des villes et places de notre royaume, salut. Nostre intention conforme à celle du feu roy Henry le Grand, nostre très honoré seigneur et père que Dieu absolve, étant pour plusieurs bonnes considérations à nous ordonnées d'avoir en la grande gallerie de nostre chasteau du Louvre les portraits desdittes villes, places et paysages des environs, aux despans des Communautés d'icelles, nous avons estimé ne pouvoir commettre le soing à personne plus digne et qui se puisse mieux acquitter que nostre cher et bien amé le Sr Jacques de Fouquières, gentilhomme ordinaire de nostre chambre, nous, après causes du buct, informés de son industrie et capacité en l'art de perspective et peinture et de sa fidelle affection à notre service, avons ledit Fouquières commis et députté, commettons et députtons par propres pièces signées de notre main pour aller et se transporter diligemment par toutes les grandes villes et places de nostre royaume et tirer et faire les plans et dessaings mesmes des paysages des environs pour à son retour (d'iceux) rediger les tableaux et portraits sur les mesures qui lui en seront données par nostre amé et féal conseiller surintendant et ordonnateur de nos bastiments, le Sr de Fourcy, gouverneur de ladite Gallerie de nostre chasteau du Louvre avec les ornements qui y seront nécessaires. Sy nous mandons également de tous endroits, pour ainsi qu'il appartiendra, très expresseman enjoignons souffrir et permettre aud. Sr Fouquières faire les plans et dessaings desdites villes et paysages, et, ce faisant ouverture dans lieux et endroits que besoin sera, et desdits plans et dessaings et paysages, mesmes des tableaux et pourtraits que à son retour il en fera, de faire payer incontinant de ses sallaires des deniers communs et d'octroi de chascunes de nos dites villes et places, où ainsi qu'il sera par vous advisé, autreman nous lui en ferons faire taxe en notre conseil pour les susdits plans et dessaings et paysages estres aportés à nostre ville de Paris à la diligence et conduite dud. Fouquières ; et par lui rédigé les tableaux et pourtraits sur les susdites mesures estre mis à ladite gallerie du Louvre, ainsi que ses ornemans qui y seront nécessaires, sans que nul autre se puisse ingérer à prétendre lesd. plans, dessaings et paysages, ne les rédiger les tableaux, et pourtraits, conduire ornemans, décoration de lad. gallerie, circonstances et dependances ; ce que nous deffendons très expresseman à toutes personnes, de quel-

que qualité et quelque condition qu'ils soient ; et à chacun de vous de le promettre sur permis dresser dessaings ; commandons à nos huissiers ou sergens, produire, requérir, signifier ou prêter à tous ceux qu'il appartiendra et dont led. Fouquière les requerra sans demander permission ne paration nonobstant quelconques édits. ordonnances, mandemans, deffences et lettres à ce contreres auxquelles nous derogeons, car tel est nostre plaisir. — Donné à St-Germain-en-Laye, le XXIXe jour d'octobre l'an de grâce mil-six-cent-vingt-six, et de nostre regne le dix-septiesme. Signé Louis, et plus bas : *par le Roy* : de Lomenie, et scellé de sire jaulne. — Collationné à son original, signé et collationné comme dessus, exibé et retiré pour le Sr de Fouquières par moi Honoré Gilles, notaire royal, au lieu de Six-Fours, 28 janvier 1628. — Six-Fours, ce 28 janvier 1628. Signé Gilles. »

La commission royale à Fouquières était de 1626. La copie de cette commission était collationnée à Six-Fours en 1628, et, la même année sans doute, signifiée aux consuls et communauté de Toulon. Le peintre ne juge pas apparemment que les pleins pouvoirs soient assez nettement accentués et reconnus, car voici la lettre que l'année suivante 1629, il fait adresser par le roi aux consuls de Toulon : « De par le Roy, comte de Provence. Chers et bien amez, nous avons fait expédier une commission au sieur Fouquier, gentilhomme ordinaire de notre chambre pour se transporter par toutes les villes de notre pays de Provence (1) pour en faire les plants, tableaux, perspectives mesmes des paysages des environs pour les faire mettre dans la grande gallerie de nostre chasteau du Louvre, suivant le desseing du feu Roy nostre très honoré seigneur et perre. Il vous fera voir sa commission

(1) Ce n'était pas, en effet, Toulon seulement que Fouquières entendait exploiter; dans un *Extrait du requisitoire du procureur, à la suite de l'appel de la communauté et de la requête de Faudran (1638)*, publié par M. Ch. Ginoux (*Revue de l'art français*, février 1888), on lit : « Ayant ledit Fouquières voulu tirer le plan de la susdite ville de Thollon, ensemble des villes de Marseille, Arles, Tarascon et Les Martigues, il auroit mis en causes les dictes villes pour en avoir payement, et obtenu arrest le dernier juillet mil six cent vingt neuf, par lequel fut enjoint aux consuls d'icelles de convenir de gré à gré, suivant l'arrest du 15 juin mil six cent vingt huit, avec ledict Fouquières du prix de ses plans, et cependant, par provision ordinaire, que chacune desdites villes garniroit la main audict Fouquières, pour commencer lesdicts plans, de la somme de trois cents livres... »

que nous avons voulu accompagner de cette lettre afin que vous lui permettiez de faire et lever le plan de votre ville et lui administriez ce qui lui sera nécessaire durant son séjour, le faisant parre honnorablement de son travail, comme personne de qualité et peintre finy faictes faucte ; car tel est notre plaisir. Donné à Paris, le vingt huitiesme jour de juillet 1629. — LOUIS. — DE BEAUCLERC. »

Il semble que, muni de tels papiers qui lui ouvrent toutes les portes et le défraient grassement de toutes dépenses, Fouquières n'a qu'à hâter ses études à Toulon et à Marseille, pour transporter de là ses crayons et ses pinceaux vers les provinces voisines et se rapprocher sans retard, avec un gros butin de croquis et d'esquisses, de cette galerie du Louvre dont les murailles l'attendent impatiemment, sans parler de M. de Noyers. Mais point ; il avait, paraît-il, pris grand goût à la Provence, et il y gâte, de prime abord, ses affaires comme à plaisir. Cette « personne de qualité » ne se fait faute de pressurer insolemment sa lettre de cachet pour en tirer de la ville de Toulon tous les bénéfices qu'il s'imagine par tricherie en pouvoir exiger. Après les deux premières toiles représentant Toulon et ses environs qu'il a executées sur place, et dont il a touché le prix, plan, perspective et paysage, que les députés de la ville ont fait parvenir au roi, s'avise-t-il pas, le « Jacques Fouquières, se disant gentilhomme ordinaire de la chambre du roy », de vouloir se faire payer trois cents livres un tableau nouveau qui ne lui a point été commandé et qu'il n'a pas même exécuté. Les consuls finissent par juger insoutenables et mal plaisantes les obsessions de ce capitan qui s'éternise depuis quatre ans dans leur pays dont il trouve le vin à son gré, et qui traîne avec lui une sorte d'huissier ou de recors du nom de Giraud, « se disant exploitant partout le royaume ». Ils en appellent, en 1632, au Parlement de Provence, menaçant de recourir à Sa Majesté. Le terrain devient enfin très mauvais sous les pieds du gentilhomme ordinaire qui est rappelé à Paris, d'où l'on ne voit point qu'il reparte pour une autre ville ou place du royaume. Sa commission de décorateur du Louvre n'est évidemment pas déchirée, et M. de Noyers la lui maintient et la rafraîchit au besoin et avec raison, car si le roi tient au projet de son glorieux père, il ne saurait, en attendant la venue lointaine encore de Vandermeulen, trouver mieux que ce Fouquières son compatriote avec « sa grande pratique de peindre en grand ». Mais adieu son

crédit de coupe-gorge pour l'exploitation des provinces; et même son crédit de peintre de cour est fort entamé.

Il est certain qu'outre ces démêlés quelque peu honteux avec les autorités de la première ville qu'il abordât, il avait gâté lui-même à jamais son affaire par ses inexcusables lenteurs. « Fouquier, ayant été en Provence, — dit Mariette, lequel a signalé la présence du peintre à Marseille en septembre 1629 d'après une lettre écrite par un Marseillais à Ciartes l'éditeur, — s'y amusa pendant longtemps à boire au lieu de travailler, et ayant été rappelé à Paris, il n'y rapporta que quelques dessins. Depuis son retour, il travailla pour M. de la Vrillière et pour M. d'Émery. Il fit quantité d'autres ouvrages dans cette ville, et se les faisoit payer extrêmement cher. » Il eût fait plus sagement en commençant les travaux de la galerie. Mais cet ajournement éternel dans une fainéantise de dix ans, (qu'avait-il fait en effet pour le roi, de 1630, mettons 1632 à 1641, je veux dire jusqu'à l'arrivée du Poussin ?) ce retard compromettant et énervant pour M. de Noyers, avait mis dorénavant l'artiste dans tous ses torts, et prêtait trop beau jeu aux Chantelou, puisque les trumeaux de la galerie restant vides, il ne se pouvait offrir au Poussin plus beau champ pour développer son génie au service du roi. Que pouvaient valoir à cette heure tardive les réclamations de Fouquières et que pesait désormais cet artiste déconsidéré par lui-même, par ses travers et par ses ridicules qui en faisaient la risée de ses confrères et des courtisans ?

C'était pourtant une idée vraiment royale que le projet de rassembler dans la galerie du Louvre les vues de toutes les villes de France de quelque importance, et si elle eût été exécutée avec tout le talent que portait en lui ce maître paysagiste qu'était Fouquières, et à l'heure de sa maturité qui était bien celle de 1626, il y avait là une très belle entreprise à poursuivre, qui nous intéresserait très vivement aujourd'hui au point de vue de l'art et de l'histoire. Henri IV n'est pas l'un de nos princes dont le règne ait été le mieux servi par la qualité et le génie de ses peintres, et il ne semble pas que lui-même se soit par goût autant préoccupé de favoriser à sa cour les arts de peinture et de sculpture que d'enrichir son royaume de bonnes manufactures. Il lui suffisait de Fréminet pour Fontainebleau, et de Bunel et Dubreuil pour le Louvre. Mais les commandes de ce roi au sens pratique, dont il nous soit resté

souvenir, ont un caractère net et clair et toujours visant juste et large dans leur utilité nationale. Rappelez-vous cette petite galerie du Louvre, qu'on appelait alors la galerie des Peintures et qui devint plus tard, après l'incendie de 1661, la galerie d'Apollon. Henri la fait décorer des portraits de « la plupart des rois et des reines, raconte Sauval, qui ont régné en France depuis St-Louis jusqu'à lui, et ces portraits des rois et reines, grands comme nature, sont entourés de têtes, mais des seigneurs seulement ou des dames les plus considérables de leur cour, soit par leur naissance ou par leur beauté, soit par leur esprit et par leur humeur complaisante. Ces portraits sont partis de la main de trois personnes : Porbus a fait celui de Marie de Médicis... Tous les autres portraits sont de la main ou du dessin de Bunel. Il peignit d'après le naturel ceux des personnes qui vivaient de son temps. Pour déterrer les autres, il voyagea par tout le royaume et prit les stucs des cabinets, des vitres, des chapelles et des églises, où ils avaient été peints de leur vivant. Il fut si heureux dans sa recherche, que dans cette galerie il n'y a pas un seul portrait de son invention, et que par le visage et l'attitude, tant des hommes que des femmes qu'il y a représentés, on juge aisément de leur génie et de leur caractère. Sa femme (Marguerite Bahuche) le seconda bien dans son entreprise. Comme elle excellait à faire les portraits des personnes de son sexe, ceux des reines et des autres dames pour la plupart sont de sa main et du dessin de son mari... » Lud. Lalanne retrouva jadis dans la collection Godefroy, conservée à la bibliothèque de l'Institut, et communiqua aux *Archives de l'art français* (tome III, documents, pages 55-58), un *Estat des tableaux qui sont en la galerie à Paris*, c'est-à-dire la liste des portraits qui décoraient cette galerie à la date de septembre 1603. Notez bien cette date; car elle semble contredire ce que dit Sauval d'une réunion presque exclusive des portraits de nos rois et de nos reines entourés de personnages de la cour de France. En 1602, si l'on excepte le roi Henri IV et Marie de Médicis, Catherine de Médicis et Henry III, on ne rencontre, dans ces 127 portraits, que les images « en grand volume » de toutes les figures connues de la famille de Médicis; flatterie galante à l'adresse de nos deux reines de cette maison. Quant aux autres portraits qui encadrent en plus petit format, les ancêtres ou parents illustres de

Catherine et de Marie, ce sont les têtes de tous les princes et principicules de l'Italie et de l'Europe entière au XVI[e] siècle, depuis les papes jusqu'aux empereurs et rois de Moscovie et de Pologne, de Hongrie et d'Écosse, et les grands Turcs et ceux d'Éthiopie et de Tunis et du Maroc, et le prêtre Jean d'Abyssinie, Totila, Tamerlan, et Scanderberg, et jusqu'aux empereurs de l'ancienne Rome, et les savants et les grammairiens, voire jusqu'à Michel-Ange; dans tout cela pas une tête de femme célèbre par sa beauté. Vous le voyez, il n'y a là rien de commun avec la galerie que nous décrit Sauval, de cette série de « rois et reines de France depuis St-Louis jusqu'à Henry le Grand ». C'est qu'assurément l'un des jours qui ont suivi cette date de 1603, le roi s'est ravisé, et ne jugeant plus que ce rassemblement d'images de fantaisie fût de nature à honorer particulièrement notre nation ni son règne, il a pensé à appliquer à la décoration renouvelée de la petite galerie de son palais cet art de la portraiture qui a été depuis plus de cent ans, à la suite des Fouquet, des Clouet et des crayonneurs, l'art français par excellence, favorisé entre tous par le goût et le génie de la nation. Bunel a été mis en campagne; il a recueilli partout des notes, du haut en bas du royaume, d'après les monuments authentiques, et quand meurt le grand roi, le peintre et sa femme ont mené à bien cette œuvre considérable dont nous devons à jamais regretter la perte. De là à cette autre entreprise des portraits des principales villes de France, pour la grande galerie du Louvre, quand la petite était désormais pourvue de la série des figures qui glorifiaient notre histoire, ce n'était, pour bien dire, que la continuation d'une même pensée royale; et Henri n'avait pas manqué de l'exprimer assez hautement, puisque son fils se fit un devoir de la recueillir comme l'un des legs de sa volonté paternelle, et d'en poursuivre religieusement l'exécution en la laissant toujours sous le patronage de qui l'avait conçue. Les portraits des rois et des reines et des principaux personnages de l'histoire de France, dans la petite galerie du Louvre, les portraits des principales villes du royaume dans la grande galerie, c'étaient deux entreprises jumelles et dont l'une appelait l'autre, sortant bien naturellement du même cerveau. Et par des empêchements divers, ni l'une ni l'autre n'est venue jusqu'à nous. Celle dans laquelle se trouvent mêlés les noms de Fouquières et du Poussin aurait pu cependant, quand j'y

songe, avoir son aboutissement, si le premier, blessé dans sa superbe, eût su reconnaître qu'il ne pouvait entraver éternellement, par ses retards, la décoration de cette galerie fameuse, et si M. de Noyers qui, par égard pour l'idée d'Henri IV et de Louis XIII, lui avait montré tant d'endurance, l'eût amené, comme il en avait le droit, à partager avec le nouvel arrivant les espaces de cet immense travail, combinant un décor où seraient mariées et alternées leurs œuvres, au lieu de les opposer l'un à l'autre. N'était-ce pas la mode, en ce bienheureux XVII[e] siècle, d'utiliser grandement le paysage dans l'ornement des galeries de palais ? Et dès le siècle précédent, les Bril et leur école n'avaient-ils pas montré d'exemple au Vatican et à Fontainebleau, ce qu'on pouvait tirer pour le repos des yeux, de l'alternance de leurs œuvres avec les conceptions des grands figuristes ? De même, en l'île Saint-Louis, du vivant même du Poussin et de Fouquières, on vit ce que donnaient à l'hôtel Lambert, au-dessous des chefs-d'œuvre de Le Sueur, les Patel, les Swanewelt et les Asselyn. Pour moi, m'est avis que les grands paysages de Fouquières, espaçant et encadrant sur les deux faces de la grande galerie les sobres compositions du Poussin sur la vie d'Hercule, sortes de bas-reliefs à l'antique en camaïeu demi-coloré, eussent donné à cette monumentale galerie un aspect d'une majesté unique, sans desservir la gravité du maître; la monotonie même de ce « même verd » dont l'accuse doucement Mariette, n'aurait pas nui à l'accord des deux œuvres parallèles, en supprimant des touches d'un éclat intempérant. Souvenez-vous, dans les plus capitaux paysages du Poussin, de la tranquillité robuste mais un peu monotone de certains verts; ne savons-nous pas nous-mêmes, dans l'ordonnance de nos musées, de quel profit peuvent nous être de bons paysages pour l'encadrement et la mise en valeur des compositions des meilleurs maîtres ? Tout pouvait donc s'arranger au mieux peut-être pour la décoration de la plus belle galerie du monde, en menant de front et en harmonisant entre elles deux idées excellentes. Mais il était écrit que le pauvre M. de Noyers n'obtiendrait rien finalement de l'un ni de l'autre de ses grands artistes. Que resta-t-il de tout cela ? « quelques dessins » dans le portefeuille de chacun des deux peintres. Fouquières, — n'est-ce pas chose triste à dire ? — n'a même pas dans cette galerie qu'il devait couvrir tout entière, un bout de toile, un

échantillon de son rare talent, là où ont trouvé place tant d'autres de valeur bien inférieure, là où il pourrait laisser entrevoir comment s'introduisit le paysage flamand dans les veines de l'école française. Son orgueil le soutint jusqu'au bout; mais la fin de sa vie fut pénible et navrante, ne connaissant plus que la malechance jusque dans ce qui pouvait perpétuer le dernier souvenir humain de sa hautaine personne. Nous avons vu, par Mariette, qu'il « faisoit payer ses ouvrages extrêmement cher. Cependant sa conduite fut telle qu'il mourut, sans laisser de bien, vers l'année 1660. » — On ignore même la date précise, cinq ans environ avant la mort du Poussin. « Il laissa deux élèves qui se sont attachés à suivre sa manière, Bellin et Rendu. Ce dernier a copié beaucoup de tableaux de son maître. » Et Mariette ajoute : « Fouquier a été ami de M. Montagne; et celui-ci dessina son portrait après sa mort. Je l'ai vu entre les mains des enfants de Montagne avec plusieurs dessins de Fouquier. J'appréhende que tout cela n'ait été dispersé. Ceux qui avoient ces dessins sont tous morts. C'étoient de vrais ours, qui ne communiquoient avec personne et qui auroient laissé périr dans la poussière des morceaux qui méritoient d'être mieux conservés. Je regrette entre autres choses le portrait de Fouquier. » Ce qui n'est point douteux pour nous, c'est qu'une fois rentré dans sa Rome bien-aimée, le Poussin avait mis en parfait oubli le nom du peintre dont il avait un jour reçu l'étrange et malencontreuse visite et connu les prétentions superbes; et si ce nom lui revint jamais sur les lèvres, ce fut innocemment, « pour faire rire » là-bas quelques honnêtes paysagistes, compatriotes du pauvre « baron ».

(A suivre.) PH. DE CHENNEVIÈRES





LE SALON DU CHAMP-DE-MARS

LA PEINTURE D'HISTOIRE ET LA PEINTURE DÉCORATIVE



A proprement parler, la peinture d'histoire n'existe pas au Salon du Champ-de-Mars ; il faut élargir l'acception habituelle de cette rubrique pour y comprendre les tableaux religieux de MM. Edelfelt, Lerolle et Melchers, et les *Conscrits* de M. Dagnan, qui relèvent plutôt de la peinture de mœurs. Dans cette œuvre, en effet, nul souffle d'épopée. Ces conscrits ne sont pas d'exaltés patriotes qui volent au premier appel du pays menacé, mais de calmes paysans qui viennent de tirer au sort, en pleine paix ; avant de rejoindre la caserne, où ils végéteront trois années, ils font la promenade traditionnelle dans les rues du village, se tenant par le bras, précédés d'un tambour et d'un drapeau, sans cocardes et sans cris. Tout l'intérêt du tableau est dans l'expression de ces figures également graves et pourtant si caractéristiques. On devine que le premier conscrit, rougeaud, les yeux clignotants sous le soleil, l'air bon enfant, est celui qui prendra le mieux les misères du métier, tandis que son voisin, avec son pauvre visage souffreteux et sans menton, avec ses longues mains tristement pendantes, est condamné d'avance à toutes les

duretés, à toutes les plaisanteries ; les deux autres ont bien la figure blanche, les yeux fixes et vides de ces Bretons qui traversent les années de régiment sans se mêler aux autres, silencieux et passifs. Le seul geste héroïque est celui du gamin qui porte le drapeau et s'enveloppe dans les plis tricolores, la mine fière et résolue. Cette toile est donc, aux mêmes titres que les divers *Pardons* de M. Dagnan, un simple tableau de la vie rustique, une étude de types et de mœurs, et l'impression de grandeur qui s'en dégage tient surtout à cette gravité des figures bretonnes dont on ne sait si c'est sentiment du devoir ou passivité résignée. La facture est à peu près la même que dans les derniers tableaux de M. Dagnan ; le modelé des figures, très fin, plutôt atténué, est obtenu, comme celui des portraits allemands et français du XVIe siècle, par la seule justesse des valeurs, sans fortes ombres, sans oppositions, sans parti pris de relief exagéré On pourrait seulement signaler une facture plus vigoureuse dans le gamin, et des empâtements plus épais dans le drapeau et dans les parties violemment éclairées d'une blouse luisante et neuve ; ce sont les seules notes un peu excessives de ce tableau, où le fond et les autres accessoires sont traités avec une habile discrétion, pour ne pas nuire aux figures principales resserrées dans des plans très voisins.

La *Marie-Madeleine* de M. Edelfelt est une pauvre pécheresse de Finlande, vêtue de bure noire et brune, à peine ornée d'un modeste collier ; à genoux, les mains jointes, elle lève craintivement vers le Christ ses yeux mouillés de repentir et d'amour. Jésus, en courte robe blanche serrée à la ceinture, pieds nus, les cheveux épars sur son front penché, étend vers Madeleine une main timide ; le peintre lui a donné un peu de la gaucherie des doux illuminés des littératures du Nord. Il y a quelque étrangeté dans ce tableau, mais il séduit bientôt par sa sincérité, par l'habile distribution de sa fine lumière et par la beauté du paysage entrevu parmi de longs arbres grêles, au feuillage délicat et doré : c'est un grand lac aux eaux riantes, bordé de la verdure serrée des pins, qui fait songer au décor du superbe *Coucher de soleil* que M. Edelfelt exposait l'an dernier.

La *Fuite en Égypte* de M. Lerolle est une œuvre incomplète, où l'on trouve des qualités charmantes ; nous en aimons surtout le paysage et les principales figures. La lune, voilée de halo, éclaire

vaguement un grand ciel brouillé de gris, de rose et de bleu, et roussit l'herbe d'une crête qui domine un indistinct panorama de collines et de vallées lointaines. Sur ce beau ciel, se détache au premier plan, la lente silhouette de l'âne qui porte la Vierge auréolée d'une flamme pâle et tendrement penchée sur Jésus. A côté, saint Joseph, en long manteau sombre, chemine à pied, vieux et fatigué; il a les traits et l'expression douloureuse et douce de Verlaine, dont M. Carrière expose, en face, un si beau portrait. Tout cela est excellent; le paysage nocturne est délicieux, les attitudes des personnages sont touchantes. Ce qui nous gâte le tableau, c'est la banale théorie des anges qui font cortège à l'enfant Dieu. On sent dans ces figures une recherche de la beauté propre et lisse, spéciale aux images pieuses; dans les groupes, un souci d'une eurythmie académique, impeccable et figée, et dans l'ensemble, je ne sais quoi d'immobile et d'opaque qui donne une impression d'artifice de froideur : cette vision mystique manque de naïveté, de caprice et d'expression.

Bien qu'originaire d'Amérique, M. Melchers a longtemps habité la Hollande et, comme tous les Hollandais contemporains, il subit l'influence d'Israëls; sa *Nativité* rappelle, par la couleur et la facture, l'ancienne manière de ce maître, avant qu'il se fût arrêté à ces ébauches puissantes, mais brutales et balafrées de noir, qui semblent des projets de tableaux. L'œuvre de M. Melchers est fort bien composée; la facture, très large, ne s'arrête pas aux détails inutiles, mais elle est moelleuse et souple; le peintre a heureusement rendu l'affaissement du corps de la Vierge, étendue près de l'auge où dort l'enfant; il a su réchauffer la monochromie du tableau avec les reflets jaunes de la lanterne qui éclaire l'étable et les lueurs violettes de l'aube pénétrant par la porte entr'ouverte.

Je ne vois plus guère à signaler qu'une *Annonciation* assez intéressante de M. Hœcker, de Munich, et une *Pieta* de M. Klingers, où l'on trouve un singulier mélange de Mantegna et de Munkaczy. Par la simplicité de la composition, par la rigidité des silhouettes qui se découpent durement sur le fond, cette œuvre fait songer aux plus secs tableaux de Mantegna ou de la jeunesse de Bellini; mais elle n'en a pas le beau style; la couleur est lourde comme dans les œuvres du peintre hongrois, les valeurs sont médiocrement observées.

Si les tableaux d'histoire sont rares au Champ-de-Mars, la peinture décorative y est largement représentée; M. Puvis de Chavannes expose, avec deux panneaux qui compléteront la décoration du musée de Rouen, une grande toile destinée à l'Hôtel de Ville de Paris. Cette œuvre considérable ne marque point une évolution nouvelle chez M. Puvis de Chavannes, dont l'idéal artistique est, depuis longtemps déjà, définitivement fixé; on pourrait seulement remarquer que la couleur y est plus riche et les figures plus solides que dans les œuvres précédentes. C'est l'*Été;* sous la chaude lumière, l'eau lente et sinueuse sommeille, d'un bleu intense que ne ride aucun souffle. A l'ombre des saules, deux beaux groupes de femmes se baignent ou se revêtent; plus loin. dans une barque immobile, une femme est assise, assoupie par l'ardente chaleur, tandis qu'à l'avant, debout, demi-nu, un homme s'apprête à jeter son filet. Puis, derrière des peupliers, de vastes prés d'herbe rase s'étendent, coupés çà et là par des bandes de blé mûr; des moissonneurs entassent sur un chariot les lourdes gerbes. Enfin, la sombre et fraîche verdure d'un grand bois de châtaigniers clôt l'horizon, ouvrant à gauche, entre des coteaux nus, légèrement violacés, une échappée sur le ciel profond. C'est peut-être le plus impressionnant paysage qu'ait peint M. Puvis de Chavannes. L'azur introublé du ciel et des eaux, la langueur des attitudes, le calme et, pour ainsi dire, le silence de la composition, tout cela fait peser sur le paysage l'implacable chaleur d'un jour d'été sans air. Au point de vue de l'ordonnance et du rythme, ce fond est l'égal des plus belles œuvres de l'artiste; les groupes et les masses sont équilibrés avec un art parfait, la perspective des différents plans, largement établis, est habilement précisée par quelques arbres épars, deux ou trois bandes de blé et les personnages secondaires que M. Puvis de Chavannes a assis au bord de l'eau, se reposant après le travail sur des gerbes ou à l'ombre des buissons. Les deux groupes de femmes qui occupent le premier plan sont d'une égale, mais diverse beauté. A gauche, une jeune fille sort de l'eau, s'aidant des mains aux branches d'un saule; près d'elle. une femme se baigne et joue avec son enfant. Ces figures sont charmantes; le corps de la jeune fille est svelte et gracieux; le mouvement de la mère, plein de souplesse, de grâce et d'abandon. Ce premier groupe est vivant et simple; celui de droite sent davantage la convention, mais

il est d'une sculpturale beauté. Nous aimons surtout la dormeuse qui, les bras relevés sous sa tête rousse, allonge dans l'herbe son beau corps. L'autre femme, adossée à un arbre et penchant, pour s'essuyer, son torse superbe aux seins gonflés, est une figure d'un admirable dessin ; une lumière enveloppante caresse les épaules, la gorge et les bras, et leur donne un modelé savoureux qui n'est pas habituel aux nus de M. Puvis de Chavannes. Il procède plus volontiers par ombres plates, par teintes égales et sommaires qui substituent souvent des méplats aux rondeurs; on retrouve cette facture dans une autre figure de femme assise au second plan.

L'un des panneaux destinés à Rouen représente la *Céramique;* dans une allée de jardin, parmi les fleurs, deux femmes sont arrêtées, blondes et frêles comme de jeunes miss; la première, vêtue de rose tendre, contemple un beau plat de faïence rouennaise ; l'autre, en bleu pâle, tient dans ses bras, sur un linge déployé, un vase décoré de fines guirlandes; il y a, dans son geste, de la caresse et de la dévotion. Au fond, dans la verdure, un four élève ses murailles de brique rose. La couleur générale n'a plus ici la même chaleur que dans l'*Été ;* elle est amortie et comme anémiée, ainsi que, l'an passé, dans *Inter artes et naturam;* mais elle conserve un grand charme, et il y a beaucoup de grâce dans les poses sérieuses et recueillies des deux jeunes femmes.

Dans la *Poterie,* M. Puvis nous montre un ouvrier, les pieds et les bras nus, remuant avec un râteau la pâte dans un bassin; un autre homme, le dos tourné, est assis sur le bord, tenant un tamis ; en face, une femme, drapée à l'antique de blanc et de bleu, porte un arrosoir et s'arrête, appuyée à une poutre, dans une attitude songeuse de statue. Un hangar, une palissade et un pan de ciel clair complètent ce tableau, conçu, comme le précédent, avec une sorte de gravité mystique et exécuté dans la même gamme de fraîches couleurs.

M. Gervex n'a pas, sur la peinture décorative, les mêmes idées que M. Puvis de Chavannes ; il ne juge pas nécessaire de donner à ses personnages la sérénité virgilienne de figures de rêves ; il peint plus volontiers ses contemporains et même les plus vieillottes allégories, avec un réalisme un peu lourd. Ayant à traiter la *Musique* pour un plafond de l'Hôtel de Ville, il a voulu être très complet. Un coin de l'Opéra, avec ses musiciens, ses abonnés et une Ophélie en scène, représente la musique dramatique ; pour symboliser la musique de

chambre, un gentilhomme Louis XV joue de la flûte et une belle marquise, fort empêchée par ses paniers, manie assez gauchement une contrebasse; des anges avec des harpes, les Muses avec leurs lyres rappellent la musique sacrée des divers paradis; enfin des Amours et une Renommée, d'une allure bien connue, portant les couronnes et la trompette de rigueur, s'agitent dans les nuages, pour compléter cet ensemble singulier. Cette composition a causé bien des surprises; on s'étonne surtout de ces spectateurs des fauteuils et des loges que l'artiste a peints, avec tant de complaisance, au premier plan; ces abonnés dans un plafond paraissent un paradoxe. C'est prendre pour audacieuse innovation ce qui n'est, en réalité, que fidélité à une tradition bien ancienne; tous les décorateurs, grands et petits, depuis Véronèse jusqu'à MM. Laurens et C. Duran, ont maintes fois assis sur les bords de leurs plafonds des figures réelles et d'aplomb qui semblent assister à l'essor, dans le ciel, des allégories et des figures volantes, aidant ainsi à l'illusion de l'éloignement et de la profondeur. Toute l'innovation de M. Gervex est d'avoir costumé ces spectateurs d'habits noirs et de toilettes de soirée; c'est plus moderne et non plus choquant. Ce coin de théâtre est d'ailleurs, au point de vue de l'exécution, le meilleur morceau de ce plafond assez disparate; le groupe qui occupe la baignoire, — un clubman élégant entre deux jolies femmes, — est fort bien peint dans une pénombre molle et pénétrée; en outre, cette avant-scène, avec ses pilastres filant dans le nuage, et ses puissants motifs d'architecture, forme un cadre excellent et très neuf. J'aime beaucoup moins l'Ophélie, disgracieuse et d'une vilaine couleur; le ciel tragique qui l'entoure, d'un bleu sombre, s'harmonise mal avec la blancheur crayeuse des nuages où paradent le gentilhomme et la marquise.

La *Sortie* de M. Adolphe Binet est aussi destinée à l'Hôtel de Ville; après les belles toiles de M. Puvis de Chavannes, elle est assurément l'œuvre décorative la plus importante et la plus remarquable du Salon du Champ-de-Mars. Le ciel lourd et gros de neige s'éclaire d'une bande soufrée; du haut des remparts, des camarades saluent un peloton de soldats qui franchit la barrière; grimpés aux grilles, des gamins agitent leurs casquettes. Au milieu du tableau, un officier s'avance, sérieux et raide sur son cheval au pas, suivi de mobiles alignés dont les rangs emplissent la rue. Au premier plan,

c'est l'encombrement du carrefour avec des scènes d'adieux, des femmes embrassant leurs maris, une mère bourrant de provisions la musette de son fils ; un vieil ambulancier soulève gravement son chapeau ; un homme au visage résolu serre la main d'un officier de hussards, près d'un lourd cuirassier qui met le pied à l'étrier. Ces scènes épisodiques pouvaient prêter à de faciles effets de mélodrame ou de diorama ; M. Binet s'en est soigneusement gardé, il a traité son sujet très simplement, sans emphase ni sensiblerie, avec une gravité qui n'est pas sans grandeur. L'exécution est excellente ; la couleur surtout est harmonieuse et fine. Pour accorder ses personnages avec le ciel gris et la neige qui couvre Paris, légèrement bleuie sur les talus, souillée sur la chaussée, M. Binet a su amortir les couleurs des uniformes sans tomber dans la décoloration ; le dolman bleu du hussard est une note charmante ; les chevaux, peints avec vigueur, forment un premier plan bien rempli et solide ; au fond, les dernières maisons du faubourg se dressent, plates et grises, avec une grande justesse de valeurs, et le chemin de ronde, avec sa longue perspective de fines ramures violettes et de bastions décroissants, est un des morceaux les plus délicats de cet excellent tableau.

La *Famille* de M. Chabas, peinte un peu mollement, est une toile bien composée, d'une couleur harmonieuse ; le paysage finement traité a de la fraîcheur et il y a, dans les légitimes ébats de ces petites gens en partie de campagne près des fortifications, une poésie bourgeoise qui réjouirait M. Coppée. Mais l'atténuation des couleurs, admissible, louable même chez M. Puvis de Chavannes qui traite le plus souvent des allégories ou donne à ses personnages réels la noblesse sereine d'êtres élyséens, devient plus contestable lorsque, appliquée à des sujets familiers, elle se mélange d'un certain réalisme de détails ; ainsi, dans le *Repas nuptial* du même M. Chabas, cette immatérielle couleur de rêve s'allie assez mal avec l'air béat du garçon de café, avec les figures allumées des convives, avec l'exubérance de la belle-mère débordant de sa robe verte à ramages. Le dessin est ici très inégal, certaines figures sont indiquées d'une façon trop sommaire et même inexacte ; cela est d'autant plus choquant qu'elles se trouvent dans les premiers plans, isolées et très en vue. En somme, ce *Repas*, d'une invention plus originale que la *Famille*, lui reste inférieur pour l'exécution.

La décoloration atteint ses dernières limites dans le *Labourage* de M. Karbowsky ; si l'ensemble reste harmonieux et caressant à l'œil. il faut convenir que les personnages et les animaux, décolorés à ce point, perdent tout relief, toute forme et toute apparence de vie. M. René Gilbert n'appartient pas à cette école : dans la *Gare des marchandises* qu'il a peinte pour le Tribunal de commerce, il ne s'est pas préoccupé de la destination décorative de son œuvre ; il a traité son sujet en véritable tableau, avec un réalisme scrupuleux. Les hommes d'équipe chargeant les fourgons, les employés surveillant l'expédition sont dessinés avec franchise et vigoureusement peints. Les noirs et les bitumes abondent dans cette œuvre, et je ne sais si l'effet décoratif en sera très heureux ; la faute en est au sujet. La couleur ne s'égaie un peu que dans le fond du tableau où s'aperçoit un coin de faubourg avec les blanches fumées des usines montant dans le ciel bleu.

Parmi les divers projets de coupoles présentés au concours de l'Hôtel de Ville, le seul intéressant est celui de M. Georges Picard, intitulé le *Printemps;* par l'élégance des formes, la grâce de la composition et la finesse de la couleur, il rappelle un peu les dernières œuvres décoratives de Baudry, où se devinait l'influence de Bastien-Lepage. Le projet de M. Dubufe est, comme ses deux panneaux, la *Cigale* et la *Fourmi*, lourdement dessiné et peint avec mièvrerie ; celui de M. Moreau-Néret, le *Repos*, manque de grâce. Il faut signaler encore un *Figaro* de M. Courtois, destiné à l'Odéon, où il fera pendant à la charmante *Lisette* de l'an dernier, et une jolie *Fontaine du Châtelet* traitée en panneau décoratif par M. Victor Binet.

M. Besnard n'expose, cette année, dans les galeries de peinture, que des portraits et de petits tableaux ; mais il a envoyé, comme œuvres décoratives, un vitrail et des cartons de vitraux. Le vitrail exécuté représente un sujet bien moderne, un *Buffet* de soirée mondaine, avec sa nappe blanche couverte de fruits, de gâteaux, de bouteilles et de flûtes à champagne. Autour se pressent les hommes en habit noir, les femmes en grande toilette. C'est une tentative neuve et curieuse; elle a réussi en quelques points. Ce vitrail est amusant surtout par la fantaisie de sa composition ; les profils de femmes qui se découpent sur le fond habilement nuancé du ciel, sont d'un charmant effet, et le coin de droite avec les fleurs et la femme en robe violette est d'une

admirable couleur. Il y a pourtant quelques réserves à faire; M. Besnard a demandé au vitrail plus de perspective qu'il n'en peut donner, et la multitude des objets formant relief est certainement une faute ainsi que l'abus des larges surfaces noires. Dans ses cartons de vitraux pour l'École de pharmacie, M. Besnard s'est gardé davantage de ces légers défauts, sans toutefois les éviter complètement; ainsi il est à craindre que le vitrail des abeilles, avec ses ruches en perspective et son bois épais aperçu dans le lointain, ne donne, à l'exécution, qu'un médiocre résultat. Mais, le plus souvent, M. Besnard s'est contenté de disposer, en des plans voisins, des arrangements très décoratifs de feuillages et d'oiseaux, sur des fonds de ciel ou de mer d'une fantaisie toute japonaise. Ainsi traités, ces sujets sont merveilleusement appropriés à la destination toute décorative du vitrail, et nous aurons sans doute à louer l'entière réussite de cette nouvelle tentative d'un artiste qui aura tout tenté.

MAURICE DEMAISON.

LA SCULPTURE



La division des artistes, en créant deux expositions, a fourni tout au moins à la critique un développement nouveau : c'est à savoir le parallèle entre les Champs-Élysées et le Champ-de-Mars. Chacun s'y escrime à loisir, probablement par une vieille habitude prise dans cet enseignement classique de naguère, où l'on nous faisait comparer Sophocle et Racine au lieu de s'assurer que nous lisions l'un et l'autre.

Le châtiment du critique, et il n'en est pas de plus rude, c'est de critiquer. Il serait si doux de laisser vaguement errer ses regards, des velums blancs où la lumière se tamise, aux fleurs des parterres; car ce jardin du Champ-de-Mars est charmant, et c'est un très fort argument en faveur de la sculpture exposée ici, je le livre à qui voudra reprendre

le parallèle en question. Le jour du vernissage, ce jardin semé de vivantes roses, baigné de fontaines, parut une oasis, on y fuyait la cohue parfumée et l'étouffante élégance d'en haut. Le gracieux parterre a cet autre mérite, moins éphémère, qu'il n'est pas abondamment peuplé. Au Palais de l'Industrie,c'est, à côté de la *Diane* triomphante et de ce lourd anthropoïde qu'on nomme la *Terre*, une foule indiscrète de médiocrités. Ici, rien de pareil. Fort peu d'artistes, et chacun d'entre eux dispersant quelques ouvrages parmi les buissons et les bancs de repos.

L'un d'eux pourtant s'est étalé dans maint endroit, avec une telle abondance que notre seule revanche sera de taire ce nom si soucieux de s'imposer. C'est vainement que ce fécond entasseur de bustes a mis un socle d'onyx à ses figures mal construites. Rien n'est frappant dans tout cela. Hélas ! d'autres ouvrages, d'autres encore, et le portrait même d'un pitre fameux qui fut longtemps exposé dans une vitrine sur l'avenue de l'Opéra : il a tout repris, ce jeune homme, il a « sculpté partout »; jamais preuve ne fut mieux faite, qu'abondance n'est pas génie. Finissons aussi d'une fois, pour l'acquit de la conscience, avec les ébauches mal formées de M. Charpentier, qui déroule près de l'entrée une série que je veux croire à peine esquissée. Et respectons, par sentiment de convenance, la statue que M. Dampt a reprise lorsque la main défaillante d'Etcheto l'abandonna.

Malgré l'effort que l'on doit chercher à faire pour être impartial devant M. Aubé, lors même qu'on a sur le cœur les périodiques souffrances que son monument du Carrousel inflige aux passants, il faut bien confesser que ses astronomes et ses peintres ont en commun la plus officielle banalité. C'est de la sculpture de garde-meuble.

Le souci de M. Escoula n'a point été d'encombrer les expositions : il a placé devant nos yeux une seule figure exquise, d'un galbe florentin, d'un type naïf et moderne. L'artiste a su réunir au style des vieux imagiers italiens le charme de la jeunesse féminine telle que la peut révéler une paysanne vivante aujourd'hui, quelque montagnarde ou quelque fille de pêcheur sur une plage du Midi. Simple dans sa coiffure, dans l'expression et les draperies, la forme, mollement modelée, se dégage à mi-corps, par un artifice archaïque qui revient heureusement à la mode et nous sauvera des bustes gauchement mutilés aux deux épaules.

L'Exposition universelle nous adresse son dernier souvenir avec le buste de M. Alphand par M. Coutan; la robuste figure de l'organisateur incomparable n'a qu'un tort, c'est de revenir inopinément après le portrait de Roll et la cantate triomphale d'une Muse au nom gaélique. La seule œuvre de commande qui ait un intérêt quelconque est, au reste, la *Marie Stuart* de M. Ringel d'Illzach. Le sculpteur eût gagné, je pense, à mieux lire Brantôme, en ces pages exquises où l'abbé galant et guerrier a fait sur la reine de France et d'Écosse le plus charmant de ses portraits. M. Ringel a préféré s'en aller vers cette manière que l'on nomme, d'un mot bien lourd, la manière « décorative ». Et sa Marie Stuart, haute personne à la tête trop exiguë, drapée de brocart, à l'ample robe, au geste large, est une princesse biblique, quelque Judith fort accessible aux Holophernes. Il n'y a là rien de la subtile et perverse Renaissance. Mais, ceci dit, il convient de reconnaître les sérieux mérites de cette sculpture fortement assise, la science du dessin et la noblesse de l'ensemble; il est seulement regrettable que la main, faisant poche, mette au premier plan sa chair trop lourde. Est-ce là « cette belle main blanche » tant experte à toucher le luth, « ces beaux doigts si bien façonnés, qui ne devoient à ceux de l'Aurore ? » (1).

Dans les bustes, voici celui de M. Noël, où les yeux semblent la rosette de la Légion d'honneur, et inversement; celui de M. Le Duc, qui aurait dû se souvenir, en modelant l'image d'Octave Feuillet, que l'auteur du *Village* et de la *Petite Comtesse* restera surtout l'immortel créateur de *Camors* et de *Dalila*. Malgré les proportions absurdes du socle, M. P. Orléans mérite que l'on considère les qualités laborieuses de la figure exposée.

Quand j'aurai, parce que ces choses tiennent de la place dans cette exposition, signalé le maniérisme de certains vases, et la macabre incohérence de groupes funéraires dispersés sur le sable par M. Bartholomé, je n'aurai plus à saluer que trois sculpteurs, les plus fameux de ceux rassemblés dans ce jardin : Dalou, Injalbert et Rodin. Les deux premiers ont droit, d'abord, à notre reconnaissance pour les fontaines qu'ils ont mises dans les parterres : l'une montre la force et la souplesse d'un talent assez directement inspiré par les grands dé-

(1) Brantôme, *Vie des Dames illustres*.

corateurs du dernier siècle; dans l'autre, l'élégance ne va pas sans une certaine banalité de composition. Mais de toutes deux, l'eau ruisselle et baigne le gazon, les plantes tombent ou s'élancent : et cela nous les rend charmantes. Dalou retrouve dans deux figures de contemporains sa maîtrise de portraitiste; l'un des bustes, pris à mi-corps et comme émergeant de la barre judiciaire, est celui d'un avocat bien connu, la ressemblance en est frappante, vivante presque, sans excès ni brutalité, mais poussée jusqu'au dernier terme ; l'autre... l'autre, rien ne pouvait faire qu'il ne fût effroyable, une telle figure, doublement étrangère à notre race, n'a pour nous que répulsion. Et je me tais. Un écolier d'outre-Rhin murmurerait devant ce buste là : « *Triste lupus.....* » M. Rodin, dans le portrait de Puvis de Chavannes, excite l'admiration sans la satisfaire, l'évoque par la merveilleuse facture de l'œuvre sans lui montrer les qualités qui l'assouvissent et la rendent définitive. Ce morceau, — car c'est un « morceau » comme presque toutes les œuvres jusqu'ici connues, de l'artiste, — répète ce que nous savions, et, malgré plusieurs lacunes ou défaillances de détail, bien que très inférieur par exemple au *Victor Hugo*, nous affirme le praticien miraculeux qui est en M. Rodin; il faut que nous sentions encore, latente chez cet artiste, une force supérieure puisque nous lui demandons plus et mieux, avec un ardent désir de le voir répondre enfin à notre attente.

(*A suivre.*) PIERRE GAUTHIEZ.





LE SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Suite (1)

LA PEINTURE DE LA VIE MODERNE



u premier abord, je l'avoue, l'exposition de peinture du Palais de l'Industrie ne m'a pas inspiré grand enthousiasme. Sauf des exceptions rares et précieuses, les cadres de vaste carrure, ceux qui, à la visite initiale, accrochent le regard et forcent l'attention, m'ont paru, malgré leurs proportions envahissantes et leurs prétentions ambitieuses, ne contenir que des espaces presque vides ou peuplés de singulières petitesses. La plupart du temps, cela me semblait à la fois démesuré et minuscule.

Mais, une fois échappé aux sollicitations tapageuses du début, j'ai eu de très agréables surprises en regardant de près, à loisir et en pleine sérénité, les toiles plus humbles et plus modestes. Le second mouvement a été le bon : j'ai éprouvé un vif plaisir à reconnaître un sens profond de l'art et de hautes qualités d'exécution dans un nombre considérable d'œuvres, particulièrement dans celles qui interprètent avec une si franche et si vaillante passion les aspects de la vie moderne. Beaucoup de ces œuvres sont signées par des femmes ou par des étrangers; et il est intéressant d'observer les curieux effets, les varations originales, que ces tempéraments féminins ou exotiques

(1) V. l'*Artiste* de mai dernier.

obtiennent, en s'appliquant à rendre sincèrement leur vision personnelle de la nature par les libres et puissants procédés de notre École contemporaine du plein air et de la pleine lumière. L'école française est la grande et féconde initiatrice dont l'influence aujourd'hui rayonne partout. Ne nous plaignons pas de ses conquêtes!

C'est par M. Benjamin-Constant, dont il a été si fortement question pour la médaille d'honneur, que, cette année, on doit commencer un article consacré aux peintres de la vie contemporaine. Il expose deux grands portraits : celui de *Mme Ch. B. A.*, figure sèche et hautaine, aux yeux d'un bleu froid sous des cheveux de flamme; et celui de *Mme Benjamin-Constant*, qui est une œuvre des plus remarquables. Son succès, s'il avait décroché la médaille, aurait donc été un succès double pour la famille; succès d'artiste et succès de modèle. Les camarades qui lui ont donné leur suffrage, y ont mis un brin de galanterie avec leur juste admiration; et l'échec final est doublement regrettable, si l'on s'en tient à cette considération. Mais pourquoi M. Benjamin-Constant, qui est jeune encore, et M. Georges Rochegrosse, qui est encore très jeune, se sont-ils mis en tête de disputer le laurier d'or à Jean-Jacques Henner? L'un et l'autre en sont dignes, certainement. Mais ils n'en sont dignes qu'après le vieux maître alsacien; et leur triomphante jeunesse peut attendre avec sérénité ce qui, depuis longtemps, lui est dû. N'y avait-il pas quelque irrévérence de leur part à vouloir être couronnés avant lui? Comment n'ont-ils pas professé très haut le respect et la discipline que le grand âge et le grand talent leur imposaient en pareil cas? Un tel prix n'a sa pleine et réelle valeur, que si on l'obtient de l'assentiment général, sans effort de coterie, sans intrigue, et sans injustice flagrante pour un aîné plus méritant. Devant la candidature de Henner, MM. Benjamin-Constant et Georges Rochegrosse avaient le devoir de se retirer. Je regrette vivement, pour lui et pour eux, qu'ils ne l'aient point compris. A la récompense obtenue, Henner aurait donné la sanction de son talent et l'éclat de sa gloire. Ses jeunes rivaux auraient profité eux-mêmes de sa victoire ultérieurement; et ils se seraient beaucoup plus honorés en l'honorant par un désistement discret, qu'en provoquant par leur âpre impatience un vote inique, ridicule et stérile. Je demande bien pardon de ces réflexions austères à Mme Benjamin-Constant et à son superbe portrait, où elle apparaît

avec la majesté d'une reine souriante. En robe de velours noir, une rose à la main, jeune, fraîche, radieuse sous sa belle couronne de cheveux poudrés à frimas, elle est là devant nous, pour recevoir nos hommages; et le fauteuil où elle est assise, semble un trône. L'élégance robuste des lignes, la splendeur tendre des carnations, l'éclat somptueux des étoffes vibrent à souhait sur le fond grave et paisible. Avec quel plaisir, madame, les plus farouches républicains de la palette et du pinceau vous auraient couronnée, s'ils n'avaient songé au vieux Henner et aux toiles qu'illuminent ses vivantes et magiques clartés!

Le petit portrait de *Mme Sadi Carnot*, finement et fermement modelé, fait honneur à Jules-Émile Saintin, dont la peinture sèche et luisante s'est surpassée en cette heureuse occasion. On y trouve une grâce non moins majestueuse que dans le royal portrait de Mme Benjamin-Constant. Du premier coup d'œil, on reconnaît la bienveillante dignité, le charme sincère et sérieux de notre Présidente. Dans ce riche salon, orné de marbres, de bronzes et d'ors, où verdoient de sveltes plantes et où s'épanouissent de fraîches fleurs, la voici debout, en robe bleue et rose à dentelles blanches. Il est d'un goût parfait, ce costume doucement tricolore. Et comme on est retenu par l'expression de bonté supérieure que respire le visage, par le regard lucide et attentif des yeux clairs, par l'ensemble harmonieux des traits, par la belle sérénité du front couronné de cheveux noirs!

Avec le portrait de *Mme A. C.* par Léon Bonnat, le cadre s'élargit de nouveau. La belle dame est représentée en pied, de face, dans tout l'orgueil de sa beauté svelte et vigoureuse. Le satin blanc dont elle est cuirassée, a de riches reflets d'or et d'argent. Les carnations sont moins métalliques que dans les précédentes œuvres du maître. Elles vivent, elle respirent. Le bras et la main gauches, modelés et peints avec une délicatesse rare, caressent délicieusement le regard. M. Bonnat, d'autre part, figure en personne au Salon des Champs-Élysées, grâce à son vieil et toujours jeune ami Jean Gigoux. Front large sous un commencement de calvitie, barbe blanchissante taillée en pointe, regard concentré sous la barre inflexible des sourcils noirs, voilà bien l'incarnation d'une volonté âpre et patiente, d'une vraie volonté pyrénéenne, dans un moderne artiste parisien.

Jean Gigoux expose, en outre, la tête de *M. Jules Simon :* sous le

front dénudé et les tempes blanches, les sourcils épais et les moustaches drues offrent encore des teintes brunes ; sur les yeux et sur les lèvres luit toujours l'expression, singulièrement pénétrante, d'une pensée vivace et active. On y reconnaît l'infatigable auteur de *Mon petit journal* et des *Mémoires des autres*, l'honorable et bienveillant sénateur qui, dans sa haute et verte vieillesse, peut encore faire, dit-il avec une douce satisfaction, « presque tout ce qu'il faisait naguère à la fleur de l'âge ». Autre figure d'académicien : *M. Sully-Prudhomme* par George Sauvage. Il est assis à sa table de travail, en train d'écrire, solitaire et pensif. Haute générosité du sentiment, profondeur pure de la pensée, le caractère du poète s'affirme délicatement en ce noble et beau visage dont la barbe et les cheveux grisonnent.

Ces portraits ne sont pas les seuls qui représentent l'Institut au Salon. Le bon sculpteur *Falguière*, le triomphant pétrisseur de vie et de beauté, a été fidèlement évoqué dans son atelier de la rue d'Assas, par Antoine Calbet. Plus loin, c'est *M. Gérome*, que nous montre Fernand Cormon : ses cheveux blancs dressés en brosse sur son front brun, il met en couleurs une statuette que son pinceau semble animer avec amour. M. Jean-Paul Laurens, membre de l'Institut lui aussi, n'a posé pour personne. Mais *M. Louis Prétet* a posé pour lui ; et cette physionomie moderne ne le cède en rien aux têtes historiques de la *Voûte d'acier*, dont l'éminent peintre a décoré la salle centrale. Elle est vivante, elle est parlante, avec sa rondeur franche, cette figure ouverte et familière : sourcils hauts sur la lueur grise des yeux ronds, moustache et mouche châtain clair, double menton, cou large et fort sous le col rabattu et la cravate tombante, gilet et veston gris avec la tache de gloire du ruban rouge. Quelle bonne expression gauloise sur ces traits gras et fins ! Avec quel relief et quelle personnalité ils vibrent dans une lumière calme et légèrement voilée !

Saluons au passage deux excellents comédiens du Théâtre-Français : *M. Laroche*, qui a fourni le motif d'un remarquable pastel à Adolphe-Henri Laissement ; et *M. Dupont-Vernon* dont Louis-Édouard Fournier nous donne la parfaite ressemblance, œil noir d'une pénétrante douceur, bouche ferme et fine, masque original et accentué où luit chaudement une loyale et généreuse perspicacité.

Un Allemand naturalisé Anglais, Ernest-Walter Spindler, a signé le somptueux portrait de *Sarah Bernhardt*, qu'on voit de profil,

assise, un livre relié de maroquin rouge sur ses genoux, et toute blanche en sa robe neigeuse que réchauffe le flamboiement des cheveux d'or. — Les dimensions de la toile où Théobald Chartran a fixé la très gracieuse image de *Mlle Brandès* sont beaucoup plus restreintes; mais nous n'y perdons rien, c'est un petit chef-d'œuvre. Comme elle sourit adorablement de ses beaux yeux bruns en coulisse et de ses belles lèvres pourprées, la demi-déesse parisienne, sous les reflets clairs de sa chevelure châtaine, avec une fraîche fleur jaune à la main et au corsage!

Ce n'est pas une scène de théâtre, c'est, hélas! une scène de la vie réelle, c'est un des plus tragiques épisodes de l'histoire contemporaine, que M. André Brouillet nous fait voir au foyer de la Comédie-Française, transformé en ambulance. Et le spectre de la guerre, le spectre de la déroute semble planer, les yeux hagards, les ailes sombres, sur ce temple de la Poésie que viennent d'envahir sourdement la Douleur et la Mort. Au premier plan, un pauvre soldat de vingt ans, frappé dans la lutte sainte pour la patrie, me rappelle cette légende de l'invasion allemande :

C'était pendant l'hiver du siège.
On avait lutté jusqu'au soir;
Sur Paris tombait du ciel noir,
Lentement, un linceul de neige.

Au chevet du soldat blessé,
Si pâle, ô souffrances cruelles!
Veillaient trois jeunes filles, belles
Comme l'espoir d'un fiancé.

Il était perdu! Soins, prières,
Larmes, hélas! tout restait vain.
Quel râle affreux!.. Ce fut la fin,
On dut lui fermer les paupières.

Dans l'ombre, au loin, tonnait un fort.
Sous la triste flamme des cierges,
Pour l'adieu, les trois jeunes vierges
S'approchèrent du héros mort.

L'une dit : « — La guerre est infâme,
Je l'aurais aimé! » — « Je l'aimais! »
S'écria la seconde. Mais,
Sans un mot, l'autre rendit l'âme.

Sous ce titre : *La fille de l'aubergiste*, un peintre de Hambourg, M. August Roeseler, expose un tableau inspiré par la vieille ballade allemande de Louis Uhland, dont notre moderne légende parisienne peut sembler la contre-partie : « Trois jeunes gens passèrent un jour le Rhin et descendirent à l'auberge. — Dame hôtesse, avez-vous bonne bière et bon vin ? Mais où donc est votre jolie fille ? — Ma bière est fraîche et mon vin clair ; pour ma fille, elle repose en son cercueil. — Et quand ils entrèrent dans la chambre, elle était là dans un cercueil noir. — Le premier souleva le linceul et la contempla d'un œil triste : — Oh ! si tu vivais encore, belle enfant, je t'aimerais de ce jour ! — Le second, laissa retomber le linceul, se détourna et dit en pleurant : — Hélas ! pourquoi es-tu dans le cercueil noir ? je t'aimais depuis si longtemps ! — Le troisième écarta le voile funèbre et baisa les lèvres blêmes de la morte : — Je t'ai toujours aimée, dit-il, je t'aime toujours, et je t'aimerai dans toute l'éternité ! » Le tableau de M. Roeseler fait de cette vision légendaire une scène d'une réalité poignante. La fille de l'hôtesse est étendue sur son lit de mort ; un cierge brûle, auprès des fleurs. Et devant la bien-aimée à jamais perdue, les trois jeunes gens sont là, l'un debout et pensif, l'autre à genoux et en prière, le troisième penché sur le front pâle de la morte. Ce ne sont pas des amoureux de romance, mais de vrais paysans dans une vraie chambre de village. Si ce lugubre spectacle, en la précision crue de sa vérité matérielle, rompt le charme mystérieux de la poésie et supprime cet « au-delà » un peu vague où elle nous transporte, il nous émeut, en revanche, d'une émotion franche et forte. C'est beaucoup pour un simple tableau rustique ; on a eu raison de décerner au peintre une mention honorable et nous aurions mauvaise grâce à lui demander une vision plus idéale des choses. Observons tout bonnement qu'un peintre doit avoir l'âme d'un poète pour interpréter dignement les chefs-d'œuvre de la poésie. Il faut être Delacroix pour bien sentir, bien comprendre et bien illustrer Byron, Gœthe et Shakespeare.

Les artistes qui ont pris dans leur famille les modèles des portraits qu'ils exposent, sont en assez grand nombre au Salon ; et généralement cette piété familiale leur a porté bonheur. Nous avons parlé de M. et Mme Benjamin-Constant. Nous rencontrons maintenant M. Lecomte du Nouy avec sa trinité intime, père, mère et enfant, qu'il

fait tenir dans un modeste cadre rond; le petit garçon porte une cage de souris blanches; sont-elles aussi de « la famille? »

M. Guiraud de Scévola a peint son père, un imposant chimiste assis devant une table de laboratoire; et M. Étienne-Eugène Leroux a rendu le même hommage, avec non moins de bonheur, au distingué sculpteur qui lui a donné le jour. M. Duffaud a peint sa mère; c'est un des meilleurs portraits de l'Exposition; on n'oublie plus cette bonne vieille, aux lèvres fines et aux clairs yeux gris sous les ruches blanches de son petit bonnet de linge.

Portraits de mes parents, c'est ainsi que M. Lucien Doucet appelle le tableau où il a représenté un aimable vieillard, rose et blanc comme l'était Victor Hugo, et une très douce grand'maman grisonnante sous la dentelle noire, avec une svelte et gracieuse fillette entre elle et lui. Les deux vieux sont placidement assis sur des sièges rustiques, dans l'herbe d'un jardin dont les frondaisons verdoyantes et fleuries forment le fond de la scène. La fillette se tient debout, de face, sa poupée dans les bras; et elle est ravissante de candeur enfantine, avec les longues tresses flottantes de ses cheveux châtains sous la grande capote blanche où se dessine son fin visage. Très expressive, la figure de la grand'maman; et presque aussi expressives que la figure, ses longues mains pâles et maigres avec leurs saillies de veines bleuâtres! La seconde toile de M. Doucet est consacrée à une belle dame rose, en rose sur fond bleu. Figure élégante et souriante aux yeux d'or brun, à l'ovale allongé, aux traits réguliers et doux. Harmonie exquise de lignes souples, de nuances tendres et légères. Les deux portraits de femme signés par Jules Machard sont fort jolis. Et je ne sais laquelle il faut admirer davantage, la blonde aux yeux bleus, si radieuse de jeunesse et de joie, ou la brune coiffée du grand feutre à plume.

Je voudrais décrire et apprécier à loisir le grand paysage parisien de Luigi Loir, si caractéristique, si baigné d'air, si vivant; et les fraîches, les pittoresques lavandières méridionales de M. Gaston Thys; et aussi la fillette que M. Henri Royer a si bien assise *Sur la butte;* et encore les enfants de pêcheur que M. Wilhelm Smith, un Suédois, nous montre jouant avec un crabe. M. Théodore Ralli, encore un étranger, un Constantinopolitain celui-là, a envoyé une petite toile d'un caractère original et d'un goût délicat, *Les Rameaux*

à Mégare (*Grèce*). M. Henry Coëylas expose une toile importante, *Les trieuses de la cartonnerie Lourdelet-Maricot.* La plupart des nombreuses figures qu'il y a rassemblées, sont traitées avec un parfait sentiment de la forme, de l'harmonie et de la perspective; presque toutes, même celles qui sont le plus sobrement indiquées, ont une personnalité bien distincte et bien vivante. La grande jeune femme en bleu, à gauche, près de la porte ouverte sur la campagne, est d'une allure très remarquable. L'air circule bien dans cette vaste salle lumineuse, pleine de colorations fraîches, de teintes fines et bien fondues. Le seul tort de l'artiste, c'est de vouloir être trop spirituel et de trop sacrifier à l'anecdote. Sa figure centrale, qu'il a coiffée d'un vieux chapeau bizarre pour nous faire rire, est la moins bonne du tableau, et elle en gâte un peu l'effet général. A quoi bon se compromettre toujours dans la peinture anecdotique, quand on a de telles qualités d'observation et d'exécution? Que M. Coëylas ne force plus son talent, qu'il se contente de rendre simplement la nature vraie, et il obtiendra vite tout le succès qu'il mérite.

M. Michel de Munkacsy a représenté, dans un intérieur très luxueux et fort agréablement fleuri, une dame aux formes opulentes qui s'épanouit largement, en riche toilette jaune, avec le charme d'une belle plante grasse. Les mains fines et roses sont délicieuses. La figure, un peu terne, n'a pas une valeur bien supérieure à celle des accessoires. Les nuances vertes, violettes et dorées, se fondent en une charmante harmonie. Notons deux bons portraits par M. Basile Lemeunier, celui de *M. Édouard Detaille,* palette en main, sur la plate-forme de son escalier mobile, devant un immense tableau militaire; et celui de *M. de Marcère,* dans son fauteuil, au coin du feu, avec son regard d'une si particulière intensité. Voici *M. Jean Coquelin,* tranquillement assis, la cigarette à la main, dans le tableau de Charles Duvent. Et voilà M. Morisset peint par lui-même. Personne, paraît-il, pas même le meilleur musicien, n'entend le son exact de sa propre voix tel qu'il arrive aux oreilles d'autrui; et dans les auditions phonographiques, c'est le timbre de nos propres paroles que nous reconnaissons le moins nettement parmi des accents connus. Mais les peintres, plus favorisés sous ce rapport que les musiciens, peuvent posséder et reproduire parfaitement le caractère personnel de leur physionomie.

Le conseiller à la Cour de cassation exposé par M. Marcel Baschet

a une bien belle robe rouge; mais le *Cardinal Bernardou, archevêque de Sens*, exposé par M. Élie Delaunay, en a une bien plus belle encore; on admire, en outre, sous la petite calotte de pourpre, le ferme visage et l'expression austère de ce vieillard sacerdotal aux cheveux blancs. Autre portrait de prêtre par Mlle Forgès, l'excellente élève de Carolus Duran et de Henner, qui a intitulé cette toile : *Une volonté.* Il y a, effectivement, une énergie ardente et concentrée dans cette figure hâlée de jeune homme en soutane. O l'intrépide soldat de la foi!

La gracieuse comtesse brune et rose, qui sourit comme une déesse moderne, comme une Olympienne de Paris, dans le dernier envoi de Chaplin, est bien faite pour nous rappeler tout ce que valait l'aimable peintre que nous avons perdu. Jeunesse, printemps, aurore, quels trésors de fraîche beauté étaient évoqués là, hier encore, par une main aujourd'hui glacée et des yeux fermés à jamais!

Bien d'autres tableaux mériteraient une recommandation spéciale. Je ne puis, à la fin de cet article déjà long, citer toutes les œuvres intéressantes parmi le grand nombre de sujets empruntés à la vie moderne. Mais je m'aperçois que j'ai oublié les deux admirables portraits dus à Paul Dubois, un jeune officier en uniforme et le *D*r *Lannelongue* en grand costume officiel. Oubliés aussi, les beaux portraits de femme envoyés par Moreau de Tours, par Joseph Wencker et par Raphaël Collin. Oublié encore, le portrait si réussi de l'acteur Marais en officier bleu, costume de *Thermidor,* par Albert Lambert! Je ne saurais mieux terminer cette énumération qu'en notant la superbe tête de vieille femme à cheveux blancs, si puissamment évoquée par Gabriel Guay. Je devrais, en outre, consacrer un nombre respectable de lignes à louer, comme il convient, plusieurs de ces tableaux que les bonnes gens appellent toujours des « toiles de genre » : le *Cordon bleu* de Vibert, si joyeusement épanoui devant un bouquet rouge de hauts prélats romains; la *Jeune mère* de l'Australien John Longstaff; la jolie scène de *Musique*, par Mlle Gapp-Guyon; la réjouissante armée de bébés allant *A la soupe,* par Timoléon Lobrichon; l'intérieur de l'infirmerie *Chez les sœurs*, par Laurent-Desrousseaux; la superbe séance de conseillers municipaux qui fait tant d'honneur à Eugène Buland; l'enfant de chœur et le bedeau de Brispot; la *Dernière communion,* d'un effet si sincère et si puissant, par Chevallier-Taylor; et les deux merveilleuses

vieilles femmes de Crochepierre, si vraies, si cordiales, si rayonnantes sous leur réseau de rides ! Pour en finir, signalons les remarquables pastels de Henri Caïn, de Michel-Lançon, de Mlle E.-A. Poitevin, et cette admirable *Vérité* de Fantin-Latour, un grand artiste doublé d'un délicat poète.

Si les œuvres de génie sont extrêmement rares au Salon des Champs-Élysées, on voit que les œuvres de talent y abondent.

ÉMILE BLÉMONT.

LA SCULPTURE



S'il n'était d'usage, au Salon, que la médaille d'honneur est rarement décernée à un animalier, elle aurait dû aller se poser au socle du groupe qui, selon moi, la méritait : je veux parler de la magistrale composition de M. Cain, *Aigles et vautours se disputant un ours mort*. Fierté d'allure, exécution fougueuse, et la vie, la vie carnassière, palpitant aux ailes, aux cous tendus des brigands de l'air, voilà ce qui vous poigne à contempler ce drame, un vrai chef-d'œuvre. Les aigles aux ailes éployées couronnent le groupe, ils s'abattent à leur tour sur la proie dans l'épaule de laquelle le pieu brisé est resté fiché, la bataille sera chaude tout à l'heure. M. Cain a la force ; M. Falguière, un autre maître, et des plus grands, possède surtout la grâce. Et cependant, quand il le veut, il possède aussi les qualités de puissance, telles qu'il les a jetées dans ce magnifique taureau camarguais, qui orne la fontaine du Trocadéro. Mais il s'est adonné à la contemplation de la Femme, et il va, toujours ajoutant une sœur nouvelle à la théorie de ses jeunes déesses qui quintessencient l'idéale beauté féminine. Cette année, c'est *Diane* qu'il nous montre. La vierge héroïque vient de décocher une flèche à l'oiseau qui passait entre les branches, et elle regarde; sa belle chevelure dénouée flotte sur ses souples épaules de chasseresse. Elle descend d'un tertre en un mouvement d'une suprême

noblesse ; ses bras levés dévoilent le creux gracile des aisselles, et les seins que n'ont flétris ni les caresses, ni la maternité, pointent orgueilleusement. « Chair de la femme, argile idéale, ô merveille ! » a dit le poète; et le statuaire sculpte des poèmes de la même beauté que le verbe de Hugo. Le mythe antique, rajeuni par sa vision moderne, chante radieusement dans ce marbre d'une incomparable splendeur.

Non loin de cette éclatante figure, M. Stéphan Sinding expose un groupe que le livret appelle *Homme et Femme :* deux amants qui joignent leur lèvres en un baiser rempli d'ultérieures promesses. Les lignes des deux corps sont harmonieuses, et le groupe est bien composé; l'œuvre m'a rappelé certaine fantaisie de Rodin, un groupe dans lequel le charnel désir est traité avec une énergie autrement passionnée. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de M. Sinding plaît au critique, et charmera la foule. Il a plus loin un beau bronze, une captive qui se penche pour donner le sein à son nouveau-né. La *Léda* de M. Suchetet conserve les qualités précises de rendu et la délicatesse, coutumières à cet artiste. *En pénitence*, par M. Antonin Mercié, s'impose par sa grâce d'une mièvrerie voulue. Le marmot aux mains jointes, est-ce un Amour qui se veut faire pardonner le trait planté dans le sein de la jolie fille devant laquelle il s'agenouille et dit sa supplique bien joliment ? Le corps de la femme est plein de séduction. Dans la même note est conçue la *Rébellion* de M. Mégret, gracieuse composition d'une note troublante. La *Bacchante endormie* de M. Moreau-Vauthier est d'un réalisme à point ; ce corps de jeune femme lasse, abandonné dans quelque taillis plein d'ombre, est doué d'une grande intensité ; il palpite et vit. Je le rapprocherais volontiers de celui de l'éclatante *Nymphe* peinte par M. Foubert, et exposée au premier étage ; que passe un faune vagabondant à travers le bois mystérieux, et les bras de l'ensommeillée se tendront vite vers la réalité de l'étreinte rêvée. L'œuvre de M. Vauthier sera parfaite lorsque l'artiste lui aura donné la forme définitive du marbre. Mlle Jeanne Itasse a envoyé une *Harpiste égyptienne*, d'un exotisme curieux. A l'*Éternel poème* de M. Antonin Carlès est due la halte d'une contemplation tendre; c'est bien, en effet, l'éternel poème de la gloire et de la jeunesse féminines, devant lesquelles médite tout artiste et tout homme soupire. De même devant le *Joug* de M. Pépin. Ici l'idole se fait dominatrice, elle affirme sa puissance sur l'homme, éternellement esclave. Le mythe est réalisé par une che-

vauchée qui m'a paru quelque peu réaliste; chaste pourtant. Le groupe est bien construit; la femme délicate, l'homme robuste.

Dans le *Giotto* de M. Lagarrigue, le ciseau a fouillé le marbre avec une sûreté parfaite unie à une extrême délicatesse. M. Peynot a exposé une figure en pierre intitulée *Souvenir,* d'une expression poignante, et d'une haute noblesse d'allure; la manière dont le corps de femme se détache du monument est neuve et gracieuse. La *Mort d'Hyacinthe* par M. Grandin est une œuvre charmante; le sculpteur a donné à ce corps d'éphèbe une grâce délicate qui nous augmente le charme des vers de Virgile et d'Ovide. Si la *Vestale allant au supplice* de M. Holweck affecte le poncif d'un art démodé, l'artiste prend sa revanche avec le groupe en bronze intitulé *le Vin,* d'un arrangement aimable et d'une alerte exécution. Le *Passant* de M. Eugène Thivier lutte à armes égales avec les suaves couplets de mon cher maître François Coppée. Le marbre de M. Pendariès, *Maraudeur,* est vivant et expressif, et la *Famille* de Mlle Lancelot dénote quelque chose de plus qu'une promesse. La *Musique*, par M. Turcan, figure d'une exécution savante mais froide, fait ressortir davantage les qualités de souplesse plastique et d'emballement du *Chasseur* de M. Boutry. Du même M. Boutry, le bas-relief l'*Amour et la Folie* me plaît aussi, bien que je croie devoir reprocher un peu de raideur dans l'attitude du divin enfançon. *En moisson*, par M. Léon Deschamps, mérite d'être signalé. Mais je tiens pour une œuvre hors de pair l'*Étoile du soir* par M. Puech; rien d'exquis comme l'abandon de la gracieuse tête, sur le bras droit replié dans un mouvement d'alanguie morbidesse; la sûreté dans le modelé du torse atteint la perfection et le bas du corps est traité avec la même conscience : cette figure nous promet un marbre ravissant pour le Salon prochain. Avec moins de maîtrise, mais autant de charme jeune et attendri, est traité le bas-relief de M. Ferdinand Lambert, *Gioventù primavera dell' anno*. Mon sentiment est pareil pour la *Salmacis* de M. Charles Léonard, qui rappelle la troublante *Biblis*, triomphal début de M. Suchetet. La figure en bronze que M. Richer expose sous ce titre : *Premier artiste,* présente des qualités de premier ordre, une conscience parfaite dans l'exécution et une science approfondie de l'anatomie. La *Baigneuse* de M. Louis Noël appartient à la bonne décoration; j'en dirai de même de la noble figure de M. Becquet, *la Seine à sa source.*

Les deux envois de feu Delaplanche nous font plus vivement regretter la perte de cet artiste. Dans l'*Ève avant le péché*, éclatent les qualités gracieuses, dans le *Saint-Jean Baptiste* les qualités viriles du sculpteur. Et voici une autre œuvre de disparue, œuvre toute de sérénité, le *Sommeil de l'Enfant-Jésus* par Eugène-Joseph Gardet; celui-ci est mort avant que les récompenses et les honneurs aient sacré son talent, et une tristesse se mêle à l'émotion qui se dégage de ce groupe d'une suavité si mystique et si humaine à la fois. Le plâtre de M. Muhlembeck, *Encélade foudroyé*, dénote un noble effort vers la grande statuaire; même jugement s'impose devant le *Prométhée* de M. Zacharie Astruc. Le réalisme mesuré de la *Basse-cour* de M. Lancelot mérite des éloges; mais, si bien campé que soit le voyou décavé que M. Honoré Icard expose sous ce titre : *Retour de courses*, je déclare que là est l'erreur d'un artiste qui connaît son métier et le doit consacrer au beau, non au laid. De M. Léopold Savine la *Sainte Catherine d'Alexandrie,* haut-relief en bois, est d'un travail curieux et très achevé. En cette matière si regrettablement délaissée par les sculpteurs, M. Bloch a produit une œuvre très remarquable, *le Martyr*, intense manifestation d'un art très estimé aux époques de foi religieuse où des artistes modestes ornaient de chefs-d'œuvre anonymes, les vieilles basiliques romanes ou gothiques. La *Gardeuse d'oies*, bronze de M. Tourguéneff, néglige pour s'imposer, et en cela elle fait bien, l'outrée dislocation donnée par M. Toussaint à l'acrobate qui chevauche sur les mains; le plâtre de M. Toussaint ne manque pas de qualités techniques, mais souvenons-nous que l'art de la statuaire repose surtout dans la noblesse des attitudes et le calme des lignes. Voici le *Sans asile* de M. Fernand Dubois et l'*Hospitalité de la Presse,* de M. Weise, œuvres touchantes, mais qui relèvent un peu trop de la romance. Le marbre de M. Larche, *Jésus enfant*, est d'un beau style, malheureusement il rappelle trop la figure principale du tableau de Ribot au musée du Luxembourg, *Jésus parmi les docteurs*.

Dans la sculpture décorative, le plus vaste travail exposé à ce Salon, le plus encombrant aussi, est de M. Louis Carrier-Belleuse, le peintre charmant des tutus et des ballerines : *Monument national de Costa-Rica*, dit le livret. Les figures en bronze sont bien traitées, l'ordonnance de la composition est quelque peu confuse et l'ensemble assez froid; toutefois il serait téméraire de porter un jugement définitif sur

un ouvrage de cette importance, dont les qualités ne ressortiront entièrement qu'à la place à laquelle il est destiné. Le *Danton* de M. Paris est conçu et exprimé dans le sentiment traditionnel ; le terrible tribun, le bras tendu vers la frontière, y jette de sa parole fougueuse les bataillons de volontaires. A sa droite, est un homme armé, à sa gauche, l'inévitable tambour : une concession de plus faite par le sculpteur à la banalité ; ce *Danton* est celui qui doit être érigé prochainement au boulevard Saint-Germain.

Voici les dernières œuvres de Chapu, deux chefs-d'œuvre : la statue de *Monseigneur de Bonnechose* pour son tombeau dans la cathédrale de Rouen,est d'un grand caractère ; l'austère figure du prélat aux traits affinés jusqu'à la maigreur, est saisissante de vérité ; l'arrangement des vêtements sacerdotaux s'étale avec une ampleur absolue. La cathédrale de Rouen va compter dans la chapelle où reposent ses évêques défunts un joyau de plus. Quelle œuvre délicieuse aussi, que la statue de la *Princesse de Galles*, œuvre toute de grâce et de distinction, exécutée avec une merveilleuse virtuosité.

M. Alfred Boucher,par cette hardie composition qu'il avait intitulée : *Au but*, passait, non sans raison, pour un artiste possédant à fond la science anatomique. Avec sa nouvelle œuvre : *A la terre*, pour laquelle la médaille d'honneur lui a été décernée, cette année, il semble qu'il ait voulu renchérir encore sur la preuve qu'il avait déjà donnée de son savoir : la figure de son robuste laboureur, dont tous les muscles sont mis en jeu par le pénible travail de la glèbe, est un morceau remarquable, une œuvre saine et forte, non sans quelque lourdeur pourtant ; au demeurant. digne de la haute récompense qu'elle a reçue. *En grève* de M. Theunissen nous retient aussi dans la réalité souffrante, nous remet en face de l'insoluble problème : pourquoi les uns jouissent-ils pendant que les autres souffrent? L'œuvre de M. Theunissen est humaine et profondément vraie ; ses pauvres gens ne posent pas, ils vivent, et dans leur physionomie comme dans leurs gestes de révolte ou d'accablement résigné, tout crie leur souffrance.

Du *Lassalle* équestre de M. Cordier, à défaut d'autre éloge, on peut dire qu'il est pittoresque et décoratif : tel on se représente bien l'intrépide cavalier et l'épique sabreur. Dans le *Naufrage*, de M. Stigell, je ne vois d'intéressante que la figure de l'enfant qui se hisse vers son père ; l'attitude de l'homme et son cri sont d'un mélodramatique exa-

géré et faux. L'*Agrippa d'Aubigné enfant*, de M. Rambaud, est élégant; le bras tendu exprime un geste sobre et aisé, qui n'a rien de convenu. Dans le groupe de M. Allar, *Jeanne d'Arc entend ses voix*, l'héroïne, assez insignifiante d'ailleurs, et qui semble avoir la périlleuse prétention de rappeler par l'attitude l'incomparable chef-d'œuvre de Chapu, est évidemment supérieure aux saints qui l'entourent; ceux-ci ne sortent pas de la banale « bondieuserie » courante, en honneur dans les boutiques qui avoisinent Saint-Sulpice. Je dirai aussi franchement mon impression, laquelle n'est pas très favorable non plus, à l'œuvre de M. Bartholdi. Ce dernier est sans doute habitué à faire énorme; par là même, lorsqu'il diminue ses figures, elles deviennent outrées : ainsi l'une de ses figures d'enfants, gauche et mal bâtie, a une physionomie vieillotte; pourtant l'arrangement du groupe fait oublier certains défauts de détail dans les personnages, et l'ensemble du monument a du moins des qualités d'harmonie et de pondération. Il faut louer la solide facture d'*Un drame au désert* de M. Fouques, même après avoir admiré les œuvres de M. Cain. Je citerai encore le *Souviens-toi !* de M. Michel, d'une intention supérieure à l'exécution, et je gravis le premier étage où m'appellent, dans le salon de lecture, l'une par sa grâce, l'autre par son rugissement, la mignonne et exquise *Danseuse* ainsi que le majestueux *Lion* de M. Gérôme.

Je passe maintenant au bataillon des statuettes. Il en est de curieuses, d'adorables, d'étranges, toutes intéressantes. Voici d'abord le *Saint Georges* de Frémiet, en bronze doré, œuvre de grande allure et de style dans sa petite dimension, et qui constitue le plus parfait joyau d'art qu'on puisse voir. Non loin de cette merveille apparaissent les deux envois de M. Barrias, *Mozart enfant*, une variante de son gracieux marbre devenu célèbre, pleine de souplesse, élégante et fine; ainsi que sa *Bacchante*, délicieuse statuette en argent. Dans ce coin privilégié, j'admire encore la curieuse reconstitution byzantine de M. Claudius Marioton, dans laquelle l'artiste a obtenu le plus joli effet de l'argent, de l'or, de l'ivoire et des pierres fines. Une cire précieuse de M. Vernhes avoisine une tête en marbre très poignante due au ciseau de Mme Sarah Bernhardt. Le plâtre de M. Anglade, que le livret appelle *Pro fide*, est d'une délicate expression ainsi que d'une facture adroite : l'enfant porte les deux mains

à sa blessure en un mouvement qui n'a rien de conventionnel, charmant petit poème de souffrance enfantine sans rien de plus. La fillette appelée *Cigale* par M. Bastet est très mignonne. Je tiens pour une chose exquise et une œuvre de premier ordre un buste de M. Agathon Léonard, le *Scapulaire;* ce profil est d'une pureté raphaëlesque tout simplement : donner à un marbre cette expressive beauté, c'est dévoiler une âme d'artiste doué entre tous.

Les trois médaillons en bronze exposés par M. Robert David d'Angers sont fort intéressants par leur précision toute syracusaine. Deux portraits historiques, *Le tambour Strau* par M. Pêche, et *Le sergent Pie* dont j'ai vainement cherché le nom d'auteur, m'ont semblé dignes d'orner, une fois en bronze, la place du marché de la ville où ces braves sont nés. La *Chanson* de M. Weigele, et l'*Enfant charmeur* de M. Auguste Moreau sont deux charmantes œuvres dont il ne faut pas sourire de même manière qu'en face d'une alléchante enseigne de confiserie. Je n'aurai garde d'oublier l'exposition de M. Hercule; sa *Naïade* est très séduisante et son *Turenne enfant* décèle une crânerie très décidée, voilà bien les traits du vainqueur futur des Dunes et de Senef.

Comme chaque année, les bustes sont légion; il s'alignent pareils à des têtes dans une baraque de « massacre ». Un buste, à mon avis, n'est intéressant que par la ressemblance, s'il ne s'impose par une facture absolument hors de pair : tels le *Scapulaire* de M. Léonard et l'*Inspiration* de M. Laoust. Je note toutefois celui de *Regnard* par M. Doublemard, destiné à l'Odéon, ceux de MM. Fagel, Allouard, Iselin, Marqueste, Chatrousse, le portrait du *Docteur Péan* par M. Fournier. Si M. Lormier a modelé sans retouche *Mlle Yvette Guilbert,* je plains sincèrement cette illustre chanteuse « fin de siècle, » et plus encore ses admirateurs.

Doit-on penser que ce Salon de sculpture est, dans son ensemble, inférieur aux précédents ? Oui : vous n'y trouvez pas l'équivalent de la *Mort d'Alceste,* des *Premières funérailles*, de l'*Age de fer*. La grâce y abonde, la force y manque. Une foule d'ouvrages distingués, deux ou trois seulement absolument supérieurs.

GASTON DE RAIMES.



Paul Richer del.



L'ART PRÉHISTORIQUE

A PROPOS DE LA STATUE : LE « PREMIER ARTISTE », DU MUSÉUM (1)



I les premières origines de l'espèce humaine sont encore entourées d'obscurité, il n'en n'est pas moins démontré aujourd'hui que l'existence de l'homme remonte bien au delà de la période géologique actuelle, jusqu'à ces lointaines époques où le globe terrestre en évolution subissait ses dernières métamorphoses.

Deux sciences nées de nos jours, l'anthropologie et l'archéologie préhistoriques, ont résolu le problème. Elles nous ont révélé l'existence d'ancêtres dont l'histoire ne peut rien nous apprendre. Bien mieux, elles nous ont fait connaître leurs mœurs, leurs coutumes et jusqu'à leur conformation extérieure. Nous savons aujourd'hui que l'homme a été le contemporain d'animaux fossiles dont l'espèce est éteinte, qu'il a vécu d'abord à l'état sauvage dans un dénùment ab-

(1) Ce bronze figure actuellement au Salon des Champs-Élysées.

solu et que ce n'est que progressivement et peu à peu qu'il a conquis par son intelligence et son travail tout ce qui fait maintenant sa force et son orgueil. Nu et sans armes, il a eu d'abord à lutter pour la vie, au milieu des nombreuses espèces d'animaux qui se disputaient la surface terrestre. Les premiers spécimens de son industrie sont des silex travaillés, qui, fixés à l'extrémité d'un bâton, pouvaient être des armes redoutables. Sans doute, bien auparavant, il avait dû se servir de branches d'arbre formant massues ou de pierres brutes; mais le premier progrès qu'il nous soit permis de constater consiste dans la taille du silex pour confectionner les outils les plus variés; ce sont en premier lieu des haches grossières (Fig. 1), des grattoirs for-



Fig. 1. — Hache de Saint-Acheul (collection Boucher de Perthe)

més d'abord par un simple éclat dont l'usage est attesté seulement par les éraillures du tranchant (Fig. 2 et 3); plus tard apparaissent des scies, des pointes de flèche ou de javelot, etc. Puis les perfection-

nements arrivèrent : l'homme travailla l'os et l'ivoire ; les instruments en silex furent polis avec soin. Mais ce ne fut que de longs siècles après qu'il découvrit l'usage des métaux.



Fig. 2.— Grattoir de Saint-Acheul vu par sa face convexe (collection de Bocuher Perthes).



Fig. 3. — Le même grattoir de Saint-Acheu vu par sa face plane.

Ces premiers produits de l'industrie ont servi de base à une subdivision des premiers âges de l'humanité. L'époque la plus lointaine est désignée sous le nom d'*âge de la pierre taillée* ou *paléolithique*, puis vient l'*âge de la pierre polie* ou *néolithique* qui correspond au début de la période géologique actuelle ; enfin l'*âge du bronze, du cuivre*, et l'*âge du fer*.

C'est dans le cours de ces époques lointaines de l'âge de la pierre taillée et pendant la période géologique dite quaternaire que se montrent les plus anciennes manifestations artistiques ; et les spécimens de cet art primitif, dont les premiers ont été découverts par E. Lartet, nombreux aujourd'hui, sont bien faits pour provoquer l'étonnement et nous devons même ajouter l'admiration. Que l'homme nu et sans armes soit arrivé par son intelligence à disputer à ses redoutables contemporains sa place au soleil, la chose n'est pas faite pour surprendre. Mais, dès cette époque lointaine, il sent s'éveiller en lui de plus hautes aspirations que celles de satisfaire aux instincts de l'animalité. Il orne sa misérable demeure, il se pare lui-même et les siens de coquillages brillants ou de pierres colorées ; il

décore ses armes qu'il ne se contente plus de parfaitement approprier à leur destination. Il les couvre de gravures et de sculptures qui, ne répondant à aucune idée d'utilité, n'ont d'autre but que de satisfaire ses premières aspirations vers le beau. Le pas décisif est franchi, Phidias et Raphaël viendront à leur heure. Les Beaux-Arts sont inventés.

Les Grecs racontaient que la fille d'un potier de Corinthe au moment de quitter son fiancé, ayant remarqué son ombre se profiler sur le mur aux rayons d'une lampe, en avait marqué les contours avec un trait pour fixer la chère image, et qu'ainsi les arts du dessin étaient nés. Cette gracieuse fable doit-elle être reportée aux temps préhistoriques, et l'amour a-t-il inspiré la première œuvre d'art? Le champ des suppositions reste ouvert et la poésie peut se donner libre carrière : la science n'éclairera jamais ces détails du passé. L'anthropologie préhistorique fait revivre les races anciennes, mais dans le tableau qu'elle nous trace les individualités disparaissent, les accidents s'effaçent et de la foule de nos lointains ancêtres il ne surgit que quelques types dans lesquels se résume tout ce qu'il y a d'essentiel à connaître. Or, elle nous révèle ce grand fait de l'existence de l'art dès les premiers âges de l'humanité, alors que l'homme ne semblait devoir être préoccupé, bête au milieu des bêtes, que de ses instincts matériels et de ses besoins physiques. Et ce n'est plus un leurre, ni une invention poétique que ce spectacle vraiment étonnant de l'homme fossile, sorte d'athlète aux puissantes allures, abandonnant ses armes au retour de la chasse et, d'une main habituée à manier les pesantes massues, s'essayant à graver l'os, à modeler la terre ou à sculpter l'ivoire, dans la joie de son foyer retrouvé. Et, en effet, quelle joie intime et profonde n'a pas dû éprouver le premier artiste, lorsqu'il a vu sous ses doigts encore inexpérimentés se former la première ébauche !

Cet homme, ce premier artiste dont les œuvres vénérables, au travers d'une aussi longue suite de siècles, sont parvenues jusqu'à nous, pouvons-nous le reconstituer lui-même ? Ressemblait-il aux hommes d'aujourd'hui ? Quels étaient ses caractères physiques? Quelle était sa physionomie? Les récentes découvertes de la science permettent, dans une certaine mesure, de satisfaire notre légitime curiosité. On distingue, en effet, plusieurs races fossiles encore incomplètement

connues, mais l'une d'elles particulièrement remarquable peut être décrite avec des détails suffisamment nombreux et précis, et c'est justement celle à laquelle il convient d'attribuer les premières manifestations artistiques dont il vient d'être question. On lui a donné le nom de race de Cro-Magnon, du nom de l'abri sous roche, dans la vallée de la Vezère, où ont été trouvés les premiers squelettes de cette race qui aient été étudiés et décrits en particulier par Broca et Pruner Bey, dont les noms seuls sont une garantie d'authenticité et d'exactitude.

Voici quels en sont les caractères ostéologiques. Le crâne présente un front large, s'élevant au-dessus des sinus frontaux peu développés, et une voûte présentant les plus belles proportions. La région cérébelleuse est saillante et elle porte à la partie inférieure de nombreuses et robustes empreintes d'insertions musculaires. Enfin, chose surprenante, la capacité crânienne est très supérieure à celle de la moyenne chez les Parisiens modernes; elle l'est également à celle des autres races européennes actuelles. « Ainsi, dit M. de Quatrefages, auquel nous empruntons ces détails si intéressants, chez ce sauvage des temps quaternaires qui a lutté contre le mammouth avec ses armes de pierre, nous trouvons réunis tous les caractères ostéologiques généralement regardés comme les signes d'un grand développement intellectuel. » La face est remarquable par l'étendue de son diamètre transversal bi-zygomatique. Les orbites sont peu élevés, mais très allongés. Les os du nez font une forte saillie. Le bord alvéolaire de la mâchoire supérieure est projeté en avant, la mâchoire inférieure est remarquable surtout par la largeur de sa branche montante. Enfin le menton légèrement triangulaire est avancé.

La race de Cro-Magnon était grande. Un squelette de vieillard trouvé à Cro-Magnon avait environ 1^{m}82, d'après MM. de Quatrefages et Hamy, et 1^{m}90, d'après M. Topinard. Un autre squelette trouvé à Menton par M. Rivière et que l'on peut voir dans les galeries du Muséum, mesurait 1^{m}85. Tous les os sont solides et épais, les empreintes musculaires sont fortement accentuées.

« En somme, dit en terminant M. de Quatrefages, chez les hommes de Cro-Magnon, un front bien ouvert, un grand nez étroit et recourbé devaient compenser ce que la figure pouvait emprunter d'étrange à des yeux probablement petits, à des masséters très forts, à des con-

tours un peu en losange. A ces traits, dont le type n'a rien de désagréable et permet une véritable beauté, cette magnifique race joignait une haute stature, des muscles puissants, une constitution athlétique. Elle semble avoir été faite à tous égards pour lutter contre les difficultés et les périls de la vie sauvage (1). »

C'est ce type que la statue du *Premier artiste* tente de réaliser. Elle est de grandeur réelle, c'est à dire qu'elle mesure de taille 1m 86. Elle ne dépasse donc pas les proportions vraies du modèle qu'elle essaie de faire revivre. La tête a été modelée directement sur le moulage d'un crâne fossile, le plus beau et le plus complet de ceux trouvés à Cro-Magnon. Toutes les formes et toutes les proportions qui, sur une tête humaine, dépendent de l'ossature, peuvent donc être considérées comme rigoureusement exactes. Quant au reste, aux parties molles, il a bien fallu les imaginer, mais encore ici le squelette en a-t-il, dans une certaine mesure, déterminé la morphologie. C'est ainsi que la grandeur et la forme des yeux dépendent des dimensions de la cavité orbitaire où ils doivent être logés. La largeur du nez à sa base est déterminée par la largeur des orifices antérieurs des fosses nasales; je ne parle pas de la saillie du dos du nez qui dépend uniquement du



Fig. 4. — Plaquette d'os découpée et gravée. Station de Bruniquel (Tarn-et-Garonne)

squelette. Les empreintes musculaires de la machoire inférieure trahissent des muscles masséters et temporaux puissants. Enfin, si

(1) De Quatrefages, *l'Espèce humaine*, page 234. (Paris, Félix Alcan, édit. 108, Boulevard Saint-Germain.)

l'oreille elle-même a dû être entièrement composée, du moins sa place a été nettement déterminée par la présence du trou auditif externe

Reste la chevelure. Si nous recherchons les analogies, nous savons que les sauvages actuels portent d'ordinaire la chevelure longue relevée d'une façon ou d'une autre sur le sommet de la tête. On comprend d'ailleurs que nos chasseurs de l'âge de la pierre taillée ne pouvaient, dans leurs courses ou dans leurs luttes contre leurs féroces voisins, garder la gêne d'une chevelure retombant sur les épaules. Mais, mieux encore que ces présomptions, deux documents authentiques peuvent aider à la solution de cette question. L'homme de Menton porte sur le sommet du crâne une longue épingle en os qui servait évidemment à fixer sa coiffure. Enfin une gravure sur bois de renne, connue sous le nom du *Chasseur d'aurochs*, représente une figure humaine complétement nue et dont la tête se termine supérieurement en une pointe marquée de hachures et que l'on s'accorde généralement à considérer comme représentant les cheveux massés sur le sommet du crâne. La coiffure est complétée, sur le *Premier artiste*, par quelques coquillages qui retombent sur les tempes. Car le goût de la parure était très développé chez les hommes de Cro-Magnon. La preuve en est dans l'existence, dans les mêmes couches géologiques, de nombreuses pendeloques consistant en dents de mammifères trouées à leurs racines, en coquillages également percés d'un ou plusieurs trous et en divers ossements gravés. C'est ainsi qu'un squelette trouvé à Laugerie-Basse était orné de 20 coquilles percées de cyprées, disposées symétriquement sur les diverses parties du corps. Le squelette de Menton porte sur le crâne un grand nombre de petits coquillages tous percés et qui devaient entrer dans la composition d'une coiffure vraisemblablement assez compliquée.

Enfin, on pense que nos troglodytes poussaient l'amour de la parure jusqu'à se peindre ou se tatouer. On a trouvé, en effet, dans plusieurs stations de cette époque, des mortiers et des morceaux de limonite ou sanguine portant des traces de raclures. On en a conclu que les mortiers servaient très probablement à triturer les couleurs minérales pour les amalgamer avec un corps gras quelconque et servir à tatouer ou à peindre diverses parties du corps.

Je dois ajouter ici, relativement aux caractères ethniques de la

statue du *Premier artiste*, que, à l'exception de la tête dont il vient d'être question, tout le reste du corps a été conçu en dehors de toute recherche spéciale et simplement dans les données générales d'un type robuste et fortement constitué. La poitrine est large et puissante, comme chez les individus rompus à la course et aux fatigues corpo-

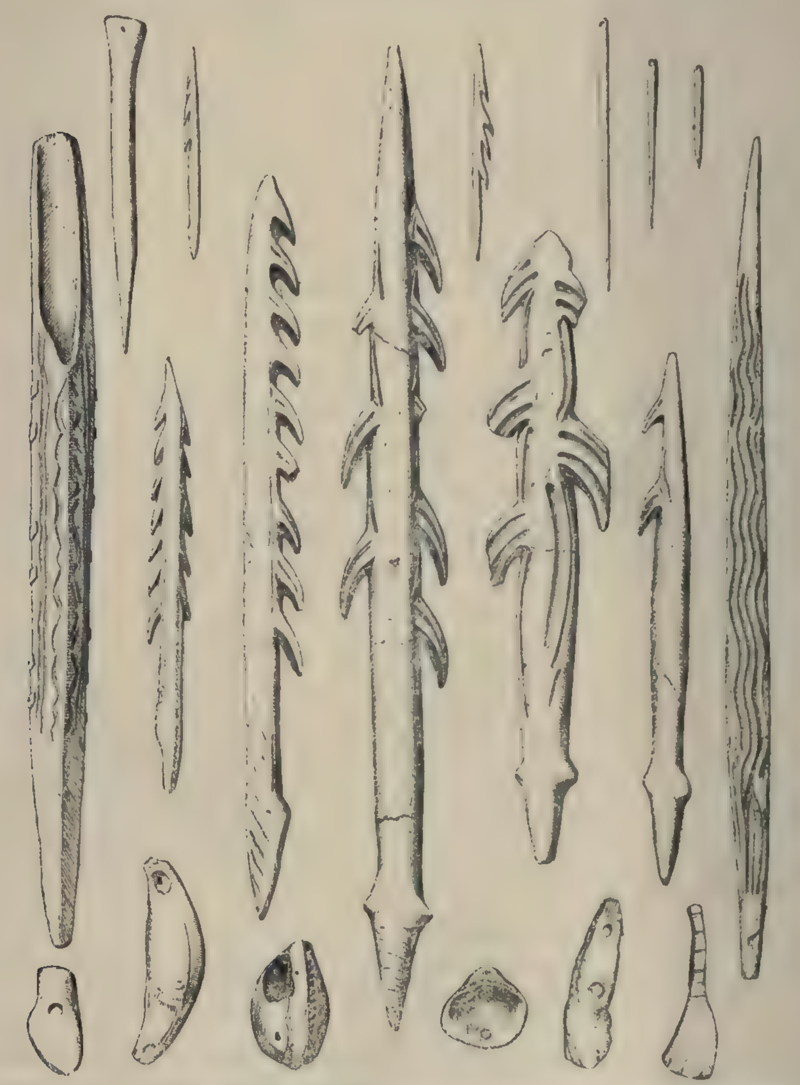


Fig. 5. Gr. 2/3. — Aiguilles, harpons, pendeloques (dents et coquilles perforées), objets divers de la période de la Madeleine.

relles. Il n'existe aucune surcharge graisseuse qui serait un obstacle à l'agilité des mouvements et partout le système musculaire est très développé.

Assis sur un rocher que recouvre une peau d'ours, notre homme est occupé à sculpter une figure de mammouth, et sa physionomie trahit la surprise et la joie que lui procure la première ébauche. Je dois dire que cette figurine de mammouth n'est point vraie, en ce sens qu'elle n'existe pas parmi les objets sculptés qui jusqu'à présent ont été mis à jour, mais elle n'en est pas moins très vraisemblable, ainsi qu'il ressortira du rapide exposé qui va suivre. Par contre, aux pieds de notre sculpteur figurent les reproductions d'un certain nombre de pièces, gravures ou sculptures, toutes parfaitement authentiques et dont nous indiquerons la provenance.

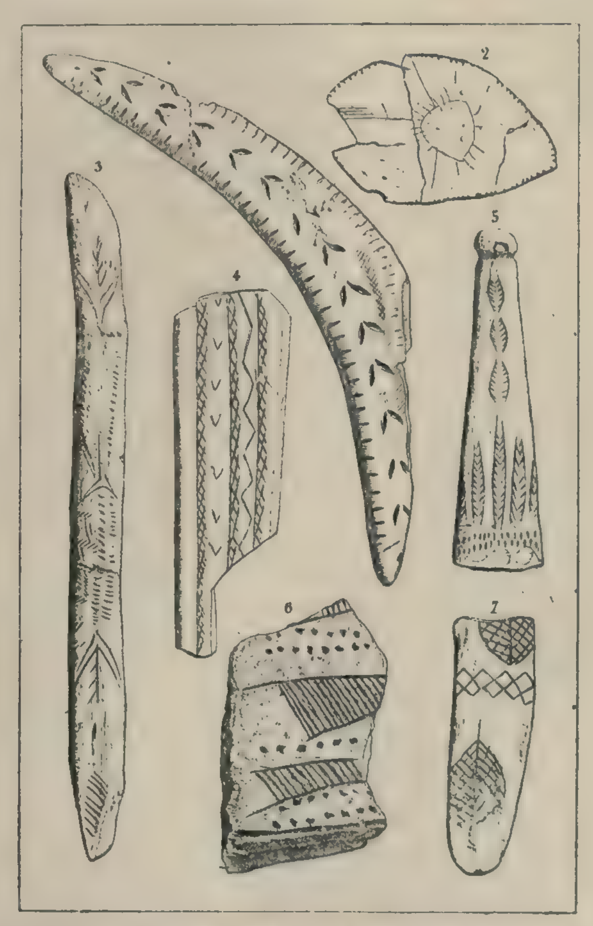


Fig. 6. Gr. 2/3. — Objets d'os ornés de gravures au trait Laugerie-Basse (Dordogne). (Collection Elie Massenat.)

Les spécimens que l'on possède aujourd'hui sur l'art quaternaire sont très nombreux. Ils se répartissent en trois classes : gravures,

bas-reliefs et rondes-bosses. La matière est la pierre, l'os, le bois de renne ou l'ivoire. Les sujets représentés sont le plus souvent des animaux, et c'est dans cette série que se trouvent les documents vraiment remarquables qui placent ces artistes à un rang fort distingué dans l'histoire des beaux-arts. On trouve aussi quelques dessins géométriques d'ornementation et de très rares images de végétaux (Fig. 6). La figure humaine a été aussi représentée, bien que rarement, et, il faut le dire, avec peu de bonheur. Les œuvres de cette nature sont de beaucoup inférieures aux représentations d'animaux. Il existe là un fait analogue à celui que nous présente l'histoire de tous les arts primitifs.

Presque toujours les animaux figurés le sont avec une exactitude suffisante pour qu'il soit possible de déterminer l'animal réprésenté. Dans certains cas, l'œuvre est tout à fait supérieure. « Tous les détails caractéristiques de l'espèce, de l'âge, du sexe, dit M. E. Cartailhac, sont admirablement rendus. Ils révèlent un profond esprit d'observation, un sentiment exquis de la nature. Plusieurs de ces dessins sont supérieurs aux illustrations de quelques-uns de nos livres d'histoire naturelle, et il faut avouer que plus de la moitié des copies qu'on a faites de ces œuvres pour les publier sont au-dessous des originaux. Ce fait est tout à l'éloge des artistes primitifs (1). »

Les animaux le plus souvent représentés, sont le renne, le cheval, l'hippopotame, le mammouth, le rhinocéros, le sanglier, l'aurochs, le cerf, le bouquetin, etc. On a rencontré dans les stations de la Dordogne un nombre considérable de gravures de rennes, la plupart du temps très fidèles. Mais le spécimen le plus remarquable est sans contredit celui qui a été trouvé en Suisse, à Thaïgen, et qui représente un renne broutant (Fig. 7). L'allure est vraiment admirable de simplicité et de vérité. Le trait de la gravure est d'une sûreté et d'une hardiesse remarquables. L'artiste qui a gravé ce dessin, méritерait de prendre rang parmi nos meilleurs animaliers modernes, tant est sincère l'observation de la nature; c'est du meilleur réalisme. On a fait observer que la tête était peut-être un peu large et les oreilles un peu courtes; mais M. le professeur Hain, de Zurich, a fait remarquer que ces caractères sont une preuve de plus de la conscience de l'artiste et de la fidélité de son burin. L'animal que copiait l'artiste était un animal

(1) E. Cartailhac, *La France préhistorique*. (Paris, Alcan, éditeur, 1889.)

vivant dans de mauvaises conditions, ainsi que le prouve le ventre efflanqué de la pauvre bête, et lorsqu'il n'a que de maigres pâturages pour le nourrir, le renne acquiert tous ces caractères si admirablement saisis et rendus.

Nous devons rapprocher de cette gravure, le célèbre renne sculpté, trouvé à Laugerie-Basse. Il forme le manche d'un poignard pris tout entier dans le même morceau de bois de renne. Cette sculpture est



Fig. 7.— Renne broutant, gravé sur un bois de cet animal et trouvé dans la grotte en abri de Thaïgen.

conçue avec un sentiment profond de la décoration et de l'adaptation au but spécial que l'artiste se proposait, sans rien sacrifier des formes de la bête et l'on pourrait presque ajouter du naturel de la pose. En effet, l'animal est représenté le mufle relevé de façon que les cornes viennent s'appliquer sur les épaules et le long du dos. Les pattes de devant se replient sans effort sous le ventre, comme si l'animal effectuait un saut, et les pattes postérieures allongées se prolongent jusque sur la lame. Cette pièce vraiment typique se trouve au musée de Saint-Germain. Elle est placée au premier rang des accessoires qui se trouvent aux pieds du *Premier artiste.* Près d'elle se trouve également un de ces objets que l'on a désignés sous le nom de bâtons de commandement et dont la signification n'est pas encore exactement déterminée. Ils consistent en un fragment de bois de renne percé d'un ou de plusieurs trous et le plus souvent très orné de gravures variées. Celui qui est représenté ici est gravé de plusieurs figures de chevaux (Fig. 8).

A côté du renne de Laugerie-Basse dont il vient d'être question, je dois citer les deux rennes en ivoire de Bruniquel, ayant appartenu à

M. Peccadeau de l'Isle et aujourd'hui au Musée Britannique, et dont il existe de bons moulages au musée de Saint-Germain (Fig. 9). Ils formaient également manche de poignard, et il est facile de se convaincre qu'au point de vue du travail, de la composition et de l'adaptation, ils ne le cèdent guère au premier.

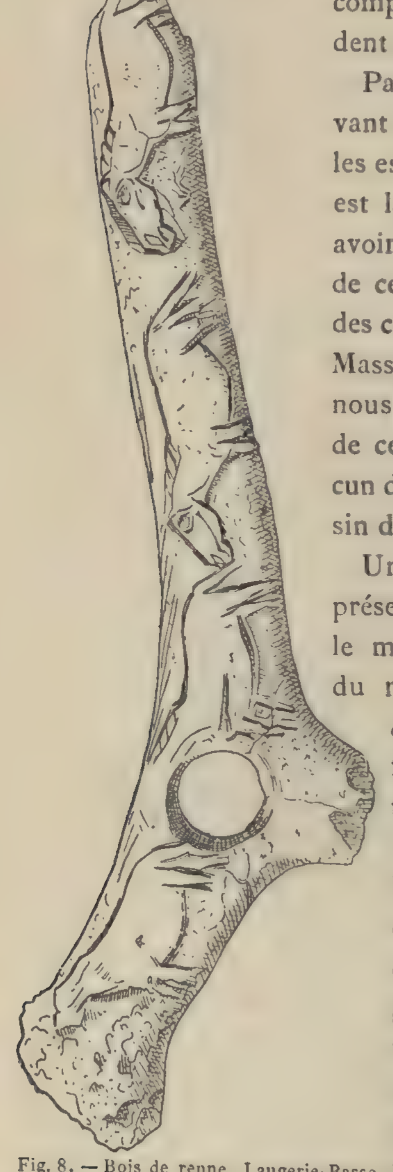


Fig. 8. — Bois de renne, Laugerie-Basse (Dordogne) (Collection Christy.)

Parmi les mammifères qui ont posé devant le burin de nos graveurs, il en est dont les espèces sont aujourd'hui éteintes : ce qui est la meilleure preuve que nous puissions avoir de la contemporanéité de l'homme et de cette espèce. Tel est, par exemple, l'ours des cavernes gravé sur un schiste trouvé à Massat (Ariège) (Fig. 10). La paléontologie nous permet de reconstituer la physionomie de ces espèces fossiles et ne nous laisse aucun doute sur la parfaite exactitude du dessin de l'artiste quaternaire.

Une autre pièce tout à fait hors pair et représentant également un animal quaternaire, le mammouth, a été reproduite à la droite du rocher sur lequel est assis le *Premier artiste :* il s'agit d'une gravure sur un fragment de défense de mammouth, trouvée à la Madeleine (Dordogne) en 1864 par M. E. Lartet et qui est actuellement au Muséum d'histoire naturelle (Fig. 11). L'animal est facilement reconnaissable à ses longs poils et à ses grandes défenses recourbées. La découverte, faite en 1806, à l'embouchure de la Léna, d'un de ces animaux conservé par le froid avec sa chair et sa peau, a permis de reconstituer avec la plus grande vérité ce géant fossile dont les ossements se retrouvent dans presque toute l'Europe. En dehors des caractères cités plus haut, l'animal présentait un front large et

excavé et des oreilles petites; il portait sur le dos et le cou une épaisse crinière qui pendait jusqu'aux genoux. Ainsi se trouve contrôlée la parfaite exactitude du dessin de l'artiste de la Dordogne.

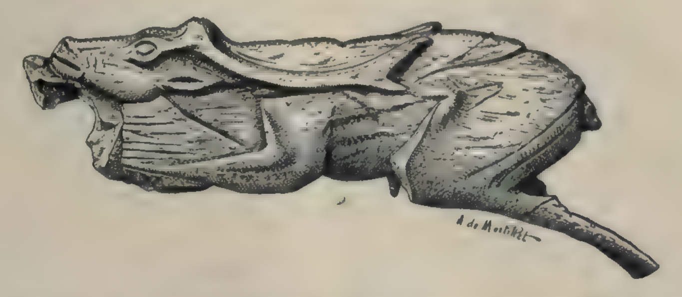


Fig. 9.— Gr. 2/3. Renne sculpté en ivoire, abris sous roche de Bruniquel (Tarn-et-Garonne). (British Muséum.)

Nous nous sommes inspiré de ce dessin pour la figurine ébauchée que le *Premier artiste* tient entre les mains. Les divers spécimens d'art dont nous avons déjà entretenu le lecteur montrent de quoi étaient capables nos artistes quaternaires. En leur attribuant une semblable sculpture, nous ne sommes certainement pas sortis du do-

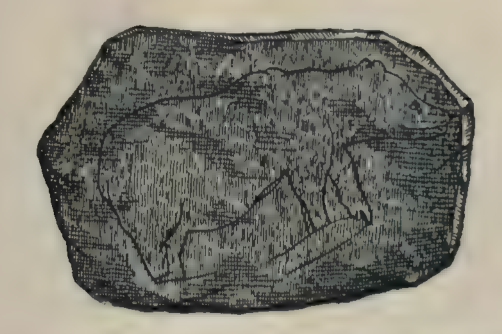


Fig. 10. — Ours des cavernes, gravé sur un schiste. Grotte de Massat (Ariège).

maine de la vraisemblance. Les objets d'art parvenus jusqu'à nous sont tous en os, en ivoire ou en pierre, substances dures, ayant pu résister aux injures du temps. Mais il n'est pas douteux que nos artistes sculptaient aussi des substances plus faciles à entamer, comme le bois ou la pierre tendre. Les grains de glaise séchée au soleil qu'on a retrouvés permettent de supposer qu'ils modelaient également en terre leurs esquisses. Et de toutes ces œuvres d'art plus fragiles, nulle n'a pu arriver jusqu'à nous. Certes, le champ des suppositions

est vaste ; mais en présence des spécimens que nous avons sous les yeux et qui sont certainement une bien minime partie de ce qu'a produit la race artiste de Cro-Magnon, comment ne pas penser à tout ce qui s'est trouvé forcément détruit, ou même simplement à ce qui reste encore enfoui et dont l'avenir nous réserve peut-être la surprise ?



Fig. 11. — Mammouth gravé sur une plaque d'ivoire du même animal découverte à la station de la Madeleine en 1864, en présence de MM. Lartet et de Verneuil.

Cette figurine de mammouth, produit supposé mais modeste de cet art vraiment remarquable, pouvait être regardée comme modelée en terre ou sculptée dans le bois ou la pierre tendre. La préférence a été donnée à cette dernière supposition. Notre artiste vient de dégrossir son œuvre avec les instruments de silex, couteaux, grattoir, pointes de lances, épars autour de lui. Il tient à la main un instrument plus fin, *un burin* (Fig. 12), avec lequel il s'apprête à entrer dans le détail de son œuvre.

On nous fera peut-être observer qu'il eût mieux valu, pour rester dans la vérité des débuts de l'art, ne pas détacher les jambes de la bête du bloc dans lequel elle a été sculptée. On nous rappellera à ce propos les ζοανα de Grèce, — premiers et grossiers essais en bois de l'art grec, représentant une forme humaine enfermée comme dans une gaine, les bras pendants et collés aux flancs,

— et le fameux passage de Diodore de Sicile dans lequel il attribue à un personnage légendaire nommé Dédale les premiers progrès de la sculpture. « Les statues qu'il avait faites, dit-il, étaient semblables à des êtres vivants; elles voyaient, elles marchaient. C'est lui qui le premier leur ouvrit les yeux, *leur délia les bras et les jambes.* » Eh bien! nos artistes du Périgord, bien avant les Grecs, bien avant Dédale, avaient appris à séparer les jambes des êtres qu'ils sculptaient. Un mammouth sculpté en manche de poignard, trouvé par M. Peccadeau de l'Isle à Bruniquel, bien qu'assez grossièrement représenté, montre les quatre membres distincts dans la plus grande partie de leur étendue. Ils ne se réunissent à nouveau qu'en bas, au niveau des pieds, vraisemblablement à cause de la destination spéciale de cette sculpture qui devait former poignée. Une autre statuette, représentant probablement l'aurochs, brisée en partie, recueillie au Mas-d'Azil par M. Viette, « montre que le sculpteur savait aussi *isoler les jambes*, respecter l'attitude naturelle, graver tous les détails extérieurs de l'animal et faire une œuvre de grande allure que l'art classique ne désavouerait pas. (Cartailhac.) »



Fig. 12. — Burin. Silex taillé de la période de la Madeleine.

Je ne résiste pas au plaisir de citer un nouvel exemple qui prouve combien nos artistes savaient observer la nature, et que j'emprunte à M. Verneau : « On a découvert chez nous une gravure représentant une antilope dont on n'avait pas encore signalé les restes dans les terrains quaternaires de la France ; M. P. Gervais y reconnaît l'image du saïga, aujourd'hui confiné dans l'Oural et la Tartarie. On pouvait déjà affirmer que cet animal avait jadis vécu dans notre pays; car, pour le représenter avec cette exactitude, il fallait que l'artiste d'autrefois l'eût sous les yeux. Cette conclusion s'est trouvée confirmée par la découverte d'ossements de saïga dans plusieurs cavernes de l'époque quaternaire. »

Je mentionnerai encore deux pièces bien surprenantes de la collection Piette et qui représentent deux têtes d'animaux écorchés, figurés en bas-relief sur des bois de renne. « Ces deux représentations anatomiques, dit le Dr Verneau, donnent une idée de l'esprit d'observation des artistes quaternaires : certains détails sont nettement indiqués,

et si d'autres laissent à désirer au point de vue de la précision, il faut bien reconnaître que l'ensemble des têtes et surtout leurs contours sont rendus avec une vérité frappante. »

Il ne faut pas croire cependant que tous les spécimens de l'art quaternaire que nous possédons aient la valeur des pièces que nous venons de signaler. Il en est un bon nombre d'un mérite inférieur et qui prouvent qu'en ce temps-là, comme aujourd'hui, tous les artistes n'avaient pas un égal talent. Mais nous devons bien avouer que, sous le rapport de la représentation de la forme humaine, les artistes quaternaires, ainsi que nous l'avons déjà dit, sont demeurés bien au-dessous de ce que l'on était en droit d'attendre d'eux, si l'on s'en rapporte aux représentations d'animaux qu'ils ont laissées. Faut-il supposer que le hasard nous a mal servis et que pendant que les couches quaternaires nous ont livré les meilleures figures d'animaux, elles retiennent encore cachés les spécimens remarquables sur lesquels l'homme s'est lui-même représenté ? Ce serait vraiment surprenant. Bien des endroits ont été fouillés. Les œuvres d'art découvertes sont déjà en grand nombre (on compte plus de trois cents figures d'animaux). Néanmoins, dans ces questions dont tant de points restent encore obscurs, la prudence est de commande et il est sage de réserver son jugement.

Quelque idée superstitieuse pourrait, ainsi que le pense M. de Quatrefages, suffire à expliquer et la rareté des pièces figurant des êtres humains et leur imperfection. Les meilleures représentations humaines sont les suivantes :

Sur un bâton de commandement trouvé à la Madeleine par MM. E. Lartet et Christy, on voit, entre deux têtes de chevaux et près d'une sorte de grosse anguille, une petite forme humaine parfaitement reconnaissable, bien que sommairement indiquée. Elle n'a ni figure, ni pieds, ni mains ; le corps incliné en avant, elle paraît marcher.

Plus complète et plus finie se trouve être la figure d'un homme gravée sur un bois de renne recueilli à Laugerie-Basse, par M. Massénat. Dans la partie la plus large de l'objet, est gravé un aurochs superbe de pose et d'exécution. « L'homme qui vient à la suite est simplement couché, parce que la surface disponible ne permettrait pas de le mettre debout, ainsi que l'a fait observer M. Cartailhac. Le corps a ses contours passablement indiqués, sauf les bras qui sont

mauvais. Le visage a une physionomie sardonique qui n'est que le résultat inconscient des lignes de la gravure. L'artiste a tenu à bien marquer le sexe de son personnage (1). » On considère généralement cet homme comme s'apprêtant à lancer un trait sur l'aurochs qui fuit devant lui, tête baissée. Les bras sont si incorrects, que le doute est permis. Dans tous les cas, en admettant que l'artiste ait bien eu l'intention de représenter une bête poursuivie et un chasseur, il faut convenir qu'il n'a pas su bien composer la scène, ni donner au chasseur une attitude naturelle (2).

La femme est également représentée. C'est d'abord une petite statuette en ivoire de Laugerie-Basse. La tête et les bras manquent, les pieds également. Le torse long et informe se termine par les parties sexuelles exagérées. Les hanches sont proéminentes et les genoux assez bien indiqués.

Sur un fragment d'omoplate découvert à la même station, une femme est gravée de profil. Les jambes petites et mal dessinées, sont traversées à angle droit par les jambes énormes, mais bien exécutées, d'un renne dont le corps manque. La tête de la femme a également disparu, par suite de la rupture de la plaque osseuse. Le ventre est très développé et velu. Le bras droit porte des bracelets et le cou la trace d'un collier.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que toutes les figures humaines de l'art quaternaire, quelque imparfaites qu'elles soient, sont représentées nues, bien qu'il soit démontré, par les nombreuses aiguilles retrouvées partout et par la dissémination des coquillages de la tête aux pieds des squelettes, que les vêtements étaient en usage, tout au moins à certaines époques, ou dans certaines circonstances. Comme les maîtres des grandes époques, nos artistes ont préféré le *nu*.

En résumé, la supériorité des artistes quaternaires se manifeste particulièrement dans la représentation des animaux. En effet, le lecteur a pu se convaincre par l'examen des quelques pièces citées plus haut, que cet art n'avait rien de la naïveté des inhabiles ou des débutants. Le dessin n'a rien d'abrégé ou de schématique ; la recherche de

(1) Cartailhac, *loc. cit.*

(2) On pourrait également soutenir que l'homme s'approchait en rampant de la bête et que c'est dans cette posture qu'il lui lance son trait.

la forme exacte et précise y est au contraire poussée très loin. Nous y trouvons ces deux grandes qualités que sont loin de présenter toutes les productions de l'art moderne, l'amour de la nature et la recherche de l'expression. On peut remarquer, en effet, que la plupart de ces dessins ne se contentent pas de représenter exactement l'animal immobile et comme figé dans une attitude toujours la même. Au contraire, l'animal est figuré en mouvement dans des poses variées et dans des attitudes toujours expressives. C'est ainsi que nous le voyons brouter ou courir, marcher lentement ou galoper, s'avancer fièrement ou fuir épouvanté, etc. Et ces poses diverses étaient quelquefois l'objet de recherches suivies et d'essais répétés. Ce n'était pas du premier coup que l'artiste réalisait son idéal et parfois le but n'était atteint qu'après de nombreux tâtonnements. Témoin, cette curieuse gravure de Laugerie-Basse représentant un cheval dont les jambes sont dessinées plusieurs fois dans la recherche bien évidente de l'attitude représentant le trot (Fig. 13).



Fig. 13. — Gr. 2/3. Gravures sur os. Laugerie-Basse (Dordogne). (Collection G. Marty.)

Ainsi que l'a très justement fait remarquer M. S. Reinach, « c'est l'imitation de la nature, c'est un réalisme sincère qui caractérise l'*art des cavernes* et le fait contraster si vivement avec tous les arts barbares *dérivés* d'arts supérieurs, comme celui des bronzes italo-celtes ou des monnaies gauloises. Dans la gravure et la sculpture des troglodytes, il n'y a pas de trace de convention. C'est un art sincère, pri-

mesautier, né pour ainsi dire au contact et sous l'impression immédiate de la nature. »

Si habiles à représenter l'individu isolé, nos artistes n'auraient pas su le grouper avec d'autres pour représenter des scènes plus ou moins compliquées. Ce qui paraît bien certain, c'est qu'aucun des spécimens que nous connaissons ne peut être considéré d'une façon certaine comme formant scène ou tableau. Les files plus ou moins longues d'animaux qui ornent les bâtons de commandement, sont purement décoratives. Les animaux se succèdent comme des motifs de décoration dans un dessin d'ornement. Pour remplir les vides, des poissons sont dessinés entre les jambes des chevaux, etc. Il faut, nous semble-t-il, beaucoup d'imagination pour considérer le petit bonhomme de la Madeleine comme un pasteur de chevaux, parce qu'il paraît porter un bâton sur l'épaule et qu'il se trouve entre deux grosses têtes d'équidés. Si l'on admet cette hypothèse, il faut alors convenir que le sentiment des proportions manquait absolument à nos artistes, ce qui paraît bien difficile à admettre. Mais il y a, en outre, derrière l'homme, une énorme anguille. Faut-il en conclure que notre homme gardait ses chevaux auprès d'une rivière ? C'est aller bien loin, ce nous semble. Et n'est-il pas plus simple et plus logique de considérer toutes ces figures comme des dessins d'ornementation?

La pièce intitulée la *Chasse à l'aurochs*, suivant l'interprétation que lui a donnée M. E. Massénat et qu'on admet généralement, constitue à notre connaissance la tentative de scène et de groupement la plus certaine. Mais, encore ici, le parti-pris évident de garnir toute la surface à décorer, donne à cette pièce sa véritable signification et éloigne l'idée d'une composition formant tableau. On peut soutenir que c'est intentionnellement, dans un but de décoration, et non par inhabileté, naïveté ou maladresse, que l'artiste a disposé, comme il l'a fait, les différents acteurs de la scène qu'il a voulu figurer. Quant à la fameuse gravure sur roche schisteuse, intitulée : *Combat de rennes* et qui représenterait une scène d'amour dont les rennes seraient les héros, elle nous semble avec beaucoup plus de raison devoir être considérée, ainsi que le pense M. Cartailhac, comme une réunion d'esquisses inachevées et enchevêtrées, comme on en rencontre beaucoup sur des fragments d'os, dessins d'étude, véritables pages d'album de nos artistes quaternaires. La figure 14 en est un exemple fort curieux.

Les instruments dont se sont servis les artistes primitifs pour graver ou sculpter, étaient en somme assez grossiers. Ils n'étaient point d'autre sorte que ceux qui servaient aux usages journaliers, ou pour la chasse ou la guerre. Ils consistaient en silex taillés dans des formes variées et plus ou moins bien adaptées au but qu'ils se proposaient. Parmi les silex de cette époque, on en a rencontré dont l'extrémité



Fig. 14. — Esquisses de cervidés et d'équidés gravés autour d'un os, grotte de Lortet (Hautes-Pyrénées) (Collection E. Piette.)

taillée en pointe, portait un double biseau à la manière des burins (Fig. 12). C'est pourquoi on les a désignés sous ce dernier nom, et ce n'est pas sans quelque raison qu'ils sont considérés comme ayant été employés pour creuser sur l'os les traits de la gravure. Il n'est pas douteux que les autres silex taillés en forme de couteaux, de racloirs,

de pointes, devaient leur servir également. Tout grossiers qu'étaient ces instruments, il n'en a pas fallu davantage pour faire de petits chefs-d'œuvre, tant il est vrai qu'à toutes les époques ce n'est point l'outil qui fait l'ouvrier, ni l'instrument le véritable artiste.

La matière première des œuvres d'art est, ainsi que nous l'avons déjà dit, la pierre, l'ivoire ou l'os, mais en proportion très inégale. Les pièces en pierre ou en ivoire sont très rares. Les os sont un peu plus fréquents et exclusivement consacrés à la gravure; les plus employés sont les omoplates et les côtes. Enfin les cornes de renne ont été la matière préférée, elles fournissent plus des trois quarts des objets. Or, ces matières premières, os, ivoire ou cornes de renne, ne permettaient pas des œuvres de grande dimension. Nous avons déjà dit ce que nous pensions relativement à l'emploi probable du bois, de la pierre tendre ou même de la terre glaise, comme matière première d'œuvres d'art aujourd'hui certainement détruites. Il nous est permis de penser que toutes ces matières ne mesuraient point d'avance les dimensions de l'objet d'art et par suite permettaient des œuvres de plus grande envergure. Il est vrai que ce ne sont là que des suppositions. Mais elles paraissent bien vraisemblables, et la conclusion la plus certaine à en tirer, c'est que, quelque merveilleuses que soient les trouvailles qui nous permettent aujourd'hui de parler d'un art quaternaire, elles constituent une bien infime minorité relativement à tout ce qui a été produit, et que ce que nous savons est encore bien peu de chose auprès de tout ce qui échappe encore à notre investigation.

Nous arrêterons là ces quelques considérations sur un art dont il y aurait encore beaucoup à dire. Ce qui précède suffit, pensons-nous, pour intéresser le lecteur à ces premières et curieuses manifestations artistiques.

Notre art moderne qui découle des grandes civilisations orientales, en passant par la Grèce et l'Italie, ne paraît pas avoir de lien avec l'art quaternaire. D'ailleurs, phénomène bien étrange, cet art disparaît avec l'âge de la pierre taillée. La magnifique race qui l'avait inventé est remplacée, à la période de la pierre polie, par un mélange de plusieurs races à tête courte, présentant des caractères bien différents.

La race de Cro-Magnon qui paraît avoir eu son centre principal dans le Languedoc, le Périgord et les Pyrénées, n'a cependant pas

complètement disparu de la surface du globe. M. Verneau a mis hors de doute que ses descendants se trouvent aux Canaries et que les vrais Guanches sont les descendants des troglodytes de la Vézère. Mais ils n'ont rien gardé de l'art de leurs ancêtres.

L'art quaternaire constitue donc, du moins en l'état actuel de la science, un épisode isolé dans l'histoire de l'humanité. Il n'en est pas moins intéressant à cause des nombreux documents qu'il présente et de leur perfection relative, bien au-dessus de tout ce que l'art des tribus sauvages, anciennes ou actuelles, a pu enfanter. « Ils appartiennent, dit M. Cartailhac, à une longue période et à des populations répandues sur une assez vaste région. Pas un seul indice ne peut faire soupçonner qu'ils soient dus à une initiative étrangère. Ils sont de notre sol et de nos pères; ce sont des souvenirs de famille et dignes dès lors d'une attention plus vive. »

PAUL RICHER.

Les figures qui accompagnent ce travail m'ont été obligeamment prêtées par MM. de Quatrefages, Cartailhac et Verneau dont les ouvrages bien connus font autorité dans la science anthropologique. Je suis heureux de leur exprimer ici toute ma gratitude. Les figures 1, 2, 3, 7, 8 et 11, sont extraites de l'*Introduction à l'étude des races humaines*, par A. de Quatrefages (Hennuyer, éditeur, 47, rue Laffitte); les figures 4, 5, 6, 9, 12, et 14, de *La France préhistorique*, par E. Cartailhac (Alcan, éditeur) et la figure 10, de *L'Enfance de l'humanité, âge de la pierre*, par le docteur Verneau (Hachette, éditeur). — P. R.



Le directeur gérant, JEAN ALBOIZE.



TABLE DES MATIÈRES

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

JANVIER

FÉVRIER

MARS

AVRIL

MAI

JUIN

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE



